

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

YASMIN BIDIM PEREIRA DOS SANTOS

**FILMES PERIFÉRICOS E AS MARGENS DO CINEMA BRASILEIRO: UM ESTUDO DE
CASO A PARTIR DO LONGA-METRAGEM *CARTÃO POSTAL***

SÃO CARLOS

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM

YASMIN BIDIM PEREIRA DOS SANTOS

**FILMES PERIFÉRICOS E AS MARGENS DO CINEMA BRASILEIRO: UM ESTUDO DE
CASO A PARTIR DO LONGA-METRAGEM *CARTÃO POSTAL***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, na linha de História e Políticas do Audiovisual para obtenção do título de Mestre em Imagem e Som.

Orientação: Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto

SÃO CARLOS

2015

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

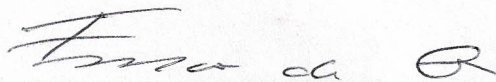
S237f Santos, Yasmin Bidim Pereira dos
Filmes periféricos e as margens do cinema
brasileiro : um estudo de caso a partir do longa-
metragem Cartão Postal / Yasmin Bidim Pereira dos
Santos. -- São Carlos : UFSCar, 2016.
111 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de
São Carlos, 2015.

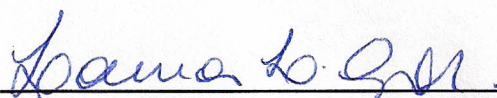
1. Cinema periférico. 2. Cinema brasileiro
contemporâneo. 3. Filmes de periferia. I. Título.

Folha de Aprovação

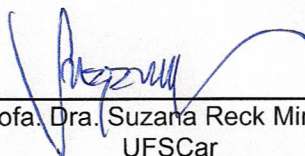
Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Yasmin Bidim Pereira dos Santos, realizada em 01/12/2015:



Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto
UFSCar



Profa. Dra. Laura Loguercio Cânepa
UAM



Profa. Dra. Suzana Reck Miranda
UFSCar

AGRADECIMENTOS

O processo de elaboração desta dissertação iniciou-se há três anos e envolveu muitas pessoas que, direta ou indiretamente, me ajudaram, orientaram e acompanharam ao longo desses períodos. Nos próximos parágrafos faço meus agradecimentos a essas pessoas que colaboraram para que esse trabalho se concretizasse.

Inicialmente devo agradecer ao Departamento de Artes e Comunicação da UFSCar, sua importância vem desde 2007 e através de seus professores e funcionários pude ter a fantástica experiência de estudar cinema e entrar em contato com um universo cultural rico e estimulante. Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar, na figura dos professores e funcionários. Às professoras e professores Josette Monzani, Luciana Araújo, Samuel Paiva, Glauber Santiago e Alessandro Gamo, cujas aulas contribuíram para o enriquecimento desta pesquisa. Ao professor Leonardo Andrade que também sempre esteve disposto a me auxiliar quando precisei e, finalmente, ao Felipe Rossit pelo trabalho essencial que executa como secretário do PPGIS.

Muitíssimo obrigada à professora Flávia Cesarino Costa, pelas aulas e conversas estimulantes, além das contribuições feitas durante a banca de qualificação que foram, essenciais para a conclusão desta pesquisa. À professora Suzana Reck Miranda que também contribuiu imensamente para o trabalho, tanto pelas aulas que me estimulam imensamente desde a graduação quanto pela participação atenciosa na banca de qualificação. Obrigada ainda por compor também a banca de defesa.

À professora Laura Louguercio Cánepa, por ter aceito o convite de ler meu trabalho e participar da banca de defesa, assim como por seus trabalhos e estudos que foram de grande valor para a elaboração de minha pesquisa.

Ao professor e orientador Arthur Autran deixo meus sinceros agradecimentos, pelo estímulo, pela confiança e compreensão. Pelas aulas que desde a época de graduação me inspiraram a explorar esse maravilhoso universo do cinema brasileiro. Obrigada pela convivência e parceria nesses últimos três anos.

Preciso deixar meu obrigada aos colegas de mestrado Joyce Curye, Daniel Maggi, Jonathan Jota pelas conversas e troca de experiências. Ao meu melhor amigo e colega de graduação João HTT, pelo carinho, pela tranquilidade em todos os momentos, pelas risadas e por sempre me estimular e fazer parecer simples essa ideia de fazer mestrado. Ao Carlos Eduardo Magalhães, também parceiro de mestrado, de Clube de Cinema, de Fora do Eixo e de cineclubes, você contribuiu diretamente para este trabalho. À Soraya Helena meu agradecimento por ter sido a primeira a incentivar minha entrada no programa de mestrado.

Não posso deixar de agradecer aos amigos que, mesmo não contribuindo diretamente para a pesquisa, me incentivaram e acompanharam desde o início da pesquisa. Ao Gustavo Koshikumo, pelo que deu errado, pelo que deu certo e pelo carinho. À Talita Berribilli, parceira de todas as horas e de todas as coisas, obrigada pelo apoio incondicional. À Maithe Bertolini, ao Ricardo Rodrigues, Juliano Parreira, Luiz Gustavo Palma e Eduardo Porto, pelas conversas, pelo estímulo e pelos momentos de descontração. Obrigada à Fernanda Martucci, companheira de casa sempre atenciosa. A todos citados nesse parágrafo deixo registrada minha sincera admiração por todo o investimento - de tempo e afeto - que vocês fizeram e fazem para a cultura de São Carlos.

Sou muito grata ao Josinaldo Medeiros, pelo filme maravilhoso que fez junto com Wagner Novais e que eu tive o prazer de ter como objeto de pesquisa, obrigada por responder minhas perguntas e fornecer todas as informações que tanto me ajudaram.

Impossível não dizer meu muito obrigada à minha família, especialmente à Sônia e Carlos, minha mãe e meu pai que tiveram a coragem de entrar nessa aventura de ter filhos e sempre me apoiaram, incondicionalmente e com muito carinho. À minha irmã Julia e meu irmão Igor, obrigada também, por tudo. Agradeço também às minhas avós, Dona Lourdes e Dona Wilde, mulheres maravilhosas que tanto me inspiram. E ao Pepeu, pela companhia silenciosa.

Por fim, agradeço ao meu companheiro Ian, por todo o carinho e apoio, pelas revisões e correções. Por ser tão amigo e por estar sempre por perto.

RESUMO

Este trabalho tem como foco o cenário contemporâneo do cinema independente brasileiro e as novas formas que os cineastas, sobretudo os jovens, vêm utilizando para realizar filmes. A proposta é observar essa nova cena do cinema brasileiro contemporânea e algumas características que a envolvem, destacando-se aqui as alternativas de financiamento frente aos modelos de leis de incentivo e editais, as opções de exibição e distribuição de seus filmes em canais alternativos, como a internet, os cineclubes e os festivais, e também aspectos estéticos dessa produção. São filmes que podem ser entendidos como periféricos na medida em que encontram-se fora do escopo que compreende o cinema institucionalizado.

Será utilizado como estudo de caso o longa-metragem *Cartão Postal* (Josinaldo Medeiros e Wagner Novais, 2011), filme que enquadra-se nesse escopo dos filmes periféricos e também é representante de um nicho de produções que vêm sendo realizadas nas favelas brasileiras, identificado como *cinema de periferia*.

O filme será analisado tanto em suas dimensões estéticas e formais quanto em suas estratégias de realização, observando como que as características dessa nova cena e do cinema periférico manifestam-se nesses aspectos.

PALAVRAS-CHAVE

cinema periférico, cinema brasileiro contemporâneo, filmes de periferia

ABSTRACT

This work focuses on Brazilian independent cinema and the new paths cinematographers, specially the young ones, are following to make movies. The idea is to observe the new contemporary Brazilian cinema scene and some of its own characteristics, highlighting non traditional subsidized funds, exhibition and distribution options on alternative channels, such as the internet, film clubs and festivals, as well as aesthetic aspects of its production.

Their movies can be understood as *peripheric* as they may be found outside the scope that includes institutionalized cinema. So 'Cartão Postal' (Josinaldo Medeiros and Wagner Novais, 2011) will be our study case, since it is a movie that can be called *peripheric* and it is also fit in a specific genre of movie that has been produced on favelas, called *cinema de periferia*.

This movie will be studied on its formal aesthetic dimension as well as on its production strategies, observing how it can fit into some of the main characteristics of this new Brazilian scene.

KEYWORDS

peripheric cinema, contemporary Brazilian cinema, *cinema de periferia*

SUMÁRIO

Introdução	8
1. Capítulo I: Abordagem Teórica	15
1.1. Considerações Gerais	16
1.2. A nova geração de cineastas e o <i>cinema de garagem</i>	19
1.3. O Cinema amador de ficção e suas “bordas”	33
1.4. As margens do cinema brasileiro e o hibridismo como característica	40
1.5. Das similaridades e diferenças do(s) cinema(s) brasileiro(s) contemporâneo(s)	46
2. Capítulo II: Análise de <i>Cartão Postal</i>	49
2.1. Apresentação do Filme	50
2.2. Sobre consumo, identidade e cidadania	53
2.3. Os realizadores e sua formação audiovisual	63
2.4. A produção de <i>Cartão Postal</i>	74
2.5. Distribuição e Circulação de Cartão Postal	78
2.6. Narrativa e Forma de <i>Cartão Postal</i>	88
Considerações Finais	99
Referências Bibliográficas	108
Referências Videográficas	110
Referências Sitiográficas	111

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa investiga o cinema contemporâneo brasileiro, dentro desse espectro amplo o recorte escolhido compreende um cenário de produções cinematográficas que se desenvolvem paralelamente aos chamados “circuitos de legitimação e recepção institucionalizados”. O termo, utilizado por Laura Cánepa e Alfredo Suppia no livro *Perspectivas Sobre o Cinema Amador de Ficção no Brasil: o Caso das “Bordas”*, refere-se ao cinema que circula nos circuitos comerciais de exibição e é produzido seguindo estruturas de produção alinhadas a um modelo comercial mais tradicional. O cenário da produção contemporânea que pretendemos investigar aqui é justamente aquele que não se enquadra nesse modelo, um cinema que estaria na *periferia* do cinema dito institucionalizado.

Fazer uma análise das estruturas de produção do cinema contemporâneo, seja este institucionalizado ou não, deve levar em conta alguns aspectos do contexto atual da produção cultural como um todo, destacando-se aqui os aspectos referentes aos avanços tecnológicos e às políticas culturais que atuam direta e indiretamente nessas produções.

Em relação à produção cinematográfica brasileira é preciso destacar a década de 1990 e o momento conhecido como a “Retomada do Cinema Brasileiro”, que, devido à organização e mobilização dos próprios cineastas e profissionais do cinema, ampliou o diálogo com o Estado e consolidou o modelo de financiamento para a produção de filmes via leis de incentivo fiscal e editais públicos.

Juntamente com a virada do século (e do milênio) surgiram uma série de avanços tecnológicos que afetaram intensamente os processos comunicacionais, atuando diretamente na indústria cultural de massa e na concepção de seus produtos. Dentre esses avanços, destaca-se aqui o digital, tecnologia que permitiu uma certa ampliação do acesso não só a filmes para serem assistidos, mas também a possibilidades de produção de imagens.

Paralelamente, a internet expandiu-se mundialmente tornando-se um dos principais meios de comunicação de massa da atualidade. A indústria cultural passou também a ocupar esse espaço midiático, e para a indústria cinematográfica significou novas possibilidades de escoamento de seus produtos:

Atualmente o cinema industrial narrativo encontrou na selva digital um vasto leito para explorar suas potencialidades, indo muito além do que os seus criadores poderiam imaginar. O filme tem encontrado entrada em todo sistema pautado na difusão de sons e imagens, ou seja, ele pode estar no DVD, no Ipod, na internet, no celular, no cinema, na televisão e em outros meios a serem inventados. [...] Os filmes das empresa majors hoje são conhecidos e

trabalhados como franquia. A via digital para a divulgação e comercialização de filmes e produtos ligados ao filme é um fator preponderante do sucesso ou fracasso econômico de uma realização de porte na indústria contemporânea. (GATTI, 2009, p. 18)

Se esses e outros avanços tecnológicos vem reconfigurando a indústria cultural, por outro lado, as práticas culturais para além da indústria também são renovadas e rearticuladas a partir dessas novas possibilidades de interação. No que diz respeito ao cinema, o cenário que se encontra à margem dos “circuitos de legitimação e recepção institucionalizados” vem desenvolvendo suas próprias estratégias de sobrevivência nessa mesma “selva digital”.

Falar desse cinema periférico em relação ao cinema institucionalizado é, na verdade, um tanto quanto abstrato, pois nessa ideia cabem muitas propostas audiovisuais. Desde longas-metragens amadores de ficção lançados em DVDs até vídeos produzidos por ativistas que circulam na internet podem ser entendidos como produções audiovisuais não institucionalizadas. Para o recorte desta pesquisa o interesse é a produção ficcional, ou seja, os filmes, longas e curtas-metragens, produzidos nos mais diversos cenários e contextos, desde um filme amador comunitário até um filme de estudantes de cinema recém-formados. Essa gama de possibilidades que configura o cenário audiovisual periférico em relação ao cinema institucionalizado vem sendo identificada por diversos autores contemporâneos que encontram distintos pontos de partida para refletir a respeito desses cinemas periféricos.

Diante da multiplicidade desse cenário alternativo contemporâneo do cinema brasileiro e das possibilidades de trabalhar com ele surgiu a necessidade de definirmos qual seria o enfoque desta pesquisa e percebeu-se que a escolha de uma obra – de um filme – talvez fosse uma maneira de delimitar o campo deste trabalho. A escolha pelo longa-metragem *Cartão Postal* (Wagner Novaus e Josinaldo Medeiros, 2011) surgiu por algumas questões pontuais que o tornam um caso estimulante para análise na perspectiva de um cenário alternativo de produção cinematográfica. A primeira dessas questões é o fato de o longa ter adotado a internet como seu canal oficial de exibição e distribuição. Em segundo lugar, o fato de não ter contado com nenhum financiamento público direto. E, finalmente, por ser um filme de baixíssimo orçamento feito por moradores de periferia.

Definido o filme que é o objeto de estudo e partindo do pressuposto que ele representa este cenário alternativo da produção contemporânea brasileira, buscou-se no trabalho de alguns autores e estudos que também se debruçassem neste cenário. O primeiro capítulo deste trabalho discute alguns textos que trabalham com essa ideia de uma nova cena do cinema contemporâneo brasileiro.

O primeiro autor que trazemos como referência é Marcelo Ikeda, professor do curso de

Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, realizador de curtas-metragens e curador da Mostra do Filme Livre entre 2003 e 2007 (IKEDA, 2010, p. 75). O livro *Cinema de Garagem: Um Inventário Afetivo sobre o Jovem Cinema Brasileiro do Século XXI*, cuja autoria é compartilhada com Dellani Lima, pode ser considerado a primeira publicação na qual foi utilizado o termo “cinema de garagem” pelo autor. A obra é uma colagem de textos poéticos, críticos e informais a respeito desse cinema que ambos os autores acompanharam intensamente na primeira década do século XXI, atuando como críticos, realizadores e curadores de mostras e festivais. No segundo texto de Ikeda que abordamos, *Novas Tendências do Cinema Contemporâneo Brasileiro e o Coletivo Alumbramento*, o conceito por trás do termo *cinema de garagem* é ampliado ao tomar como estudo de caso alguns filmes produzidos pelo Coletivo Alumbramento.

De maneira geral, Ikeda trata de um cinema contemporâneo que vem sendo feito por jovens realizadores brasileiros que não se vêem representados pelo modelo de financiamento via leis de incentivo (2013, p. 161). Ele destaca o Coletivo Alumbramento dentro desse contexto, e a estrutura coletiva em que o grupo se organiza para produzir os seus filmes. Além dessas características, Ikeda também aponta a articulação em rede como um dado comum nesse cenário audiovisual, bem como o experimentalismo estético nos filmes e o diálogo com o cinema contemporâneo de outros locais do mundo.

Em seguida aos textos de Marcelo Ikeda trazemos o artigo *Perspectivas Sobre o Cinema Amador de Ficção no Brasil: o Caso das “Bordas”*, publicado em 2007 pela revista *Laika*, escrito por Laura Loguércio Cánepa e Alfredo Suppia. O artigo, trabalhando na perspectiva de produções audiovisuais circulantes periféricamente ao cinema institucionalizado, aborda o caso do *cinema de bordas*. No texto, os autores entendem que o *cinema de bordas*, termo difundido pela pesquisadora Bernadette Lyra, pode ser analisado e compreendido a partir da perspectiva do cinema amador. A produção compreendida dentro do termo *cinema de bordas* diz respeito a filmes de ficção feitos em contextos comunitários “capazes de adaptar um imaginário compartilhado específico aos modelos disponíveis na indústria cultural” (2013, p. 4).

Embora a proposta desta pesquisa não seja situar *Cartão Postal* no conceito de *cinema de bordas*, algumas considerações a respeito dessa produção, sobretudo o caráter de mobilização comunitária empreendido por seus realizadores para a realização dos filmes, são notáveis nas dinâmicas por trás do longa-metragem. A importância desse texto para nossa pesquisa é apontar que tanto o contexto que gerou a produção de *Cartão Postal* quanto o que permeia os *filmes de bordas* passa pelo processo de apropriação do vídeo por grupos e indivíduos que mobilizam suas comunidades para a realização de seus filmes. No entanto, as formas e motivações que geram essa apropriação são bastante distintas, o que não impede que se tracem alguns parâmetros de

comparação entre as duas situações.

Por fim, ainda no primeiro capítulo, trazemos o texto *Onde estão as margens do cinema brasileiro?*, de autoria de Rosana de Lima Soares, publicado em 2011. Neste artigo a autora trabalha com a ideia de que existem várias margens do cinema brasileiro, e que, ele próprio estaria à margem de uma indústria dominante externa. A visão de o cinema brasileiro ser transpassado por diversas margens - “espaços limítrofes em que interior e exterior podem se confundir, misturando fronteiras” (2011, p. 82) – vem da premissa de que o hibridismo é uma característica intrínseca do nosso cinema.

Para exemplificar suas ideias a autora toma de exemplo três filmes que estão inseridos nos “circuitos de legitimação e recepção institucionalizados”: *Central do Brasil* (Walter Salles, 1988), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004). Embora esses filmes sejam integrantes do espectro da produção brasileira que não é nosso escopo e da qual *Cartão Postal* não faz parte, a noção de hibridismo como característica do cinema brasileiro pode ser percebida também em *Cartão Postal*. E esse fato é apontado principalmente ao observarmos que o longa pode se relacionar, em alguma medida, tanto com o contexto do *cinema de bordas* quanto com o do *cinema de garagem*.

O primeiro capítulo finaliza com comentários sobre como *Cartão Postal* se relaciona com essas diferentes abordagens do cenário cinematográfico brasileiro contemporâneo, tanto em seus aspectos estéticos e formais quanto em suas formas de produção.

Desde o início desta pesquisa percebeu-se a necessidade de um aprofundamento teórico que desse conta da compreensão do contexto cultural amplo no qual se insere *Cartão Postal*. Para isso, além de considerar a conjuntura tecnológica e política do cinema brasileiro contemporâneo é essencial compreender que ele está inserido em um contexto mais amplo de reconfiguração das práticas culturais no âmbito da globalização. Para auxiliar nessa empreitada de desvendar os processos culturais na era globalizada traremos como referência alguns textos de Néstor Garcia Canclini, que possui uma produção extensa nessa área, com enfoque para o estudo dos mercados culturais latino-americanos. Seu livro *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização* define a globalização não como um “simples processo de homogeneização, mas de reordenamento das diferenças e desigualdades, sem suprimi-las: por isso, a multiculturalidade é um tema indissociável dos movimentos globalizadores” (2006, p. 11).

Neste livro Canclini, que toma como objeto básico de estudo “as cidades e as indústrias culturais da América Latina” (2006, p. 11), observa a recorrência de algumas questões que também pautam nossa pesquisa. Dentre elas se destaca a relação que se estabelece entre ser consumidor e ser cidadão no contexto da globalização. E com essa questão soma-se a reivindicação de identidades a

partir da multiculturalidade.

A junção desses dois termos (consumidores e cidadãos) se altera em todo o mundo devido a mudanças econômicas, tecnológicas e culturais, pelas quais as identidades se organizam cada vez menos em torno de símbolos nacionais e passam a formar-se a partir do que propõem, por exemplo, Hollywood, Televisa e MTV. Para muitos homens e mulheres, sobretudo jovens, as perguntas próprias aos cidadãos, sobre como obtemos informações e quem representa nossos interesses, são respondidas antes pelo consumo privado de bens e meios de comunicação do que pelas regras abstratas da democracia ou pela participação em organizações políticas desacreditadas. Este processo pode ser entendido como perda e despolitização em relação aos ideais da democracia liberal ou iluminista. Mas também pode-se pensar, como observam James Holston e Arjun Appadurai, que a noção política de cidadania se expande ao incluir direitos de habitação, saúde, educação e a apropriação de outros bens de consumo. É neste sentido que proponho reconceitualizar o consumo, não como simples cenário de gastos inúteis e impulsos irracionais, mas como espaço que serve para pensar, e no qual se organiza grande parte da racionalidade econômica, sociopolítica, e psicológica nas sociedades. (CANCLINI, 2006, p. 13)

A partir dessa citação de Canclini é possível extrair os temas centrais que percorrem todo o processo de elaboração deste trabalho. Toda a problematização acerca da cidadania levantada por Canclini leva a percepção de que o consumo – e destaca-se aqui o consumo de bens culturais – tem papel central para a noção de inclusão e participação na vida pública. Levando em conta que esse processo afeta “sobretudo os jovens”, como é possível analisar *Cartão Postal* - um filme realizado por jovens moradores de periferia - considerando essas noções de identidade, cidadania e consumo trazidas por Canclini?

Chegou-se a conclusão que essa análise do filme deveria compreender mais do que somente o texto fílmico, debruçando-se também sobre os processos específicos que envolveram a produção e a difusão do longa. Para isso, no segundo capítulo propõe-se abordar o histórico dos realizadores do filme, analisando tanto sua formação quanto suas experiências profissionais; o processo de produção de *Cartão Postal*, levando em conta seus mecanismos de financiamento, a formação da equipe e as dinâmicas de realização; a estética e narrativa do filme, observando como as condições específicas de produção do filme atuam; por fim, é analisada toda a estratégia de distribuição e circulação do filme na perspectiva da ocupação e criação de circuitos alternativos de exibição.

A análise do filme, os depoimentos coletados com os realizadores e a leitura de materiais que descrevem todo o contexto de mobilização da comunidade periférica da Maré precedentes ao filme levou-nos a perceber que o longa-metragem estava inserido em processo sistêmico de produção audiovisual nas periferias das cidades brasileiras. A ideia de *Cartão Postal* como filme periférico ganhou novas dimensões e percebeu-se a necessidade de levar em conta não só a inserção do filme no escopo do cinema independente contemporâneo brasileiro, mas também

de enxergá-lo como uma subcategoria desse cinema que envolve o contexto da produção audiovisual nas periferias. *Cartão Postal* é um filme que integra a nova cena do cinema brasileiro independente, mas é também uma obra que integra o cenário de produções audiovisuais na periferia.

Assim, além das diretrizes extraídas do texto de Canclini para embasar a análise do longa, buscou-se na tese *Cinema de Periferia: Narrativas do Cotidiano, Visibilidade e Reconhecimento Social*, de Daniela Zanetti, as bases para entender os hibridismos estéticos e de modos de produção de *Cartão Postal* a partir do contexto da periferia.

O trabalho de Zanetti aborda o fenômeno que envolve a produção de filmes em comunidades periféricas a partir da apropriação dos meios de produção e audiovisual.

Essa produção tem se ampliado nos últimos anos em função do surgimento de inúmeras oficinas de inclusão audiovisual voltadas para jovens de comunidades de periferia, e ganhou certa projeção através da ampliação do circuito exibidor, que inclui, além da Internet, vários festivais de cinema e vídeo dedicados a esse tipo de produção específica. Para tanto, o propósito de analisar as narrativas de algumas produções deste cinema de periferia (a maioria curtas-metragens) foi conhecer as diferentes estratégias adotadas por seus realizadores para contarem histórias (reais ou ficcionais) que falassem de seus próprios espaços e vivências do cotidiano, e o modo como, nesse processo, tornam visível esses espaços e acionam e/ou (re)elaboram representações sociais já recorrentes, seja na televisão ou no cinema. Além disso, considerando que este cinema da periferia é fortemente alicerçado por um discurso calcado na idéia de auto-representação – o que fica evidente nos textos institucionais dos festivais e dos projetos de inclusão audiovisual –, a análise das obras foi articulada com uma reflexão acerca do reconhecimento social, evidenciando o modo como esses produtos constituem importante instrumento de luta por reconhecimento. (ZANETTI, 2010, p. 6)

Zanetti aborda em seu trabalho tanto os processos que possibilitam esse cenário de produção audiovisual nas periferias - destacando aqui as *oficinas de inclusão audiovisual*, processo pelo qual passaram os realizadores de *Cartão Postal* - quanto a estrutura narrativa e formal de algumas obras específicas. Com *Cartão Postal* pretende-se traçar um caminho de análise semelhante, ao se destacar a trajetória de seus realizadores e o processo de realização do filme dentro do contexto desse cinema de periferia.

Assim, trabalharemos com a noção de autorepresentação em *Cartão Postal* e como as estratégias de produção do filme podem determinar traços estéticos e narrativos que evidenciem esse processo.

Todo o contexto desta produção de periferia que Zanetti investiga está diretamente conectado aos processos de ressignificação do consumo e da cidadania e da reivindicação das identidades na era globalizada tratados por Canclini. Portanto, no início do segundo capítulo, após a apresentação do filme, trazemos um subcapítulo que, relacionando os dois autores, busca entender como esses processos podem ser identificados no contexto das comunidades periféricas a partir do

estudo da sua produção audiovisual.

Nas considerações finais são retomados os principais temas tratados e expostas algumas conclusões a respeito das articulações que envolveram a produção do filme e como este se relaciona com o cenário cinematográfico independente sendo também um filme de periferia. O objetivo final desta pesquisa não compreende caracterizar com precisão em que nicho do cinema brasileiro *Cartão Postal* se encontra, mas sim demonstrar como ele se insere em um contexto híbrido de formas de produção e exibição e que tanto suas estratégias de produção e exibição como sua estética e narrativa dialogam com um subcampo amplo do cinema brasileiro que se faz para além dos “circuitos de legitimação e recepção institucionalizados” (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 1).

1. CAPÍTULO I: Abordagem Teórica

1.1. Considerações Gerais

Esta dissertação se propõe a trabalhar com o longa-metragem *Cartão Postal* (Rio de Janeiro, 2011) de Josinaldo Medeiros e Wagner Novais. Este longa-metragem foi escolhido como objeto de estudo pois é um filme contemporâneo e o cinema brasileiro contemporâneo é o grande interesse a ser aqui trabalhado. Além desse fator, destacam-se algumas características também relevantes: é um filme independente que não foi lançado comercialmente; é um filme de internet; é um filme jovem e de periferia; e, finalmente, é um filme que não foi financiado através de leis de incentivo.

Cartão Postal não foi lançado no circuito de salas comerciais, mas sim no circuito cineclubista e simultaneamente na internet de forma gratuita, fato que já explica o motivo de ser um filme de internet. Ser um “filme de internet”, no entanto, é mais do que ser distribuído *on line*, mas é estar presente de diversas maneiras no ambiente virtual, é ter muitas de suas bases de produção, distribuição e exibição organizadas e articuladas através de redes de trocas, sejam somente virtuais ou não. É um filme jovem e de periferia, pois tanto Josinaldo quanto Wagner não tinha completado vinte e cinco anos quando realizaram o filme e os dois são nascidos e criados na comunidade da Maré, no Rio de Janeiro, local onde o filme foi gravado e produzido. E finalmente, o longa foi financiado, principalmente, por patrocínio direto de uma empresa de plano de saúde além de ter contado com muito apoio através de força de trabalho, troca de serviços e permutas, sem relação com leis de incentivo ou editais.

A narrativa de *Cartão Postal* se desenrola no tempo futuro, em 2016, ano dos Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro, onde vive Beijo, um líder comunitário que cumpre em uma comunidade de periferia o papel que o Estado não consegue. O espectador acompanha o dia-a-dia de Beijo. É ele quem leva energia elétrica e gás para diversas casas da comunidade, além de ser quem “mantém a ordem” no local, comandando um grupo armado legitimado pelos moradores locais, o que fica claro na sequência em que uma equipe de reportagem vai até à comunidade para entrevistas Beijo e os moradores, e uma delas, Dona Ana, quando questionada pelo repórter se é a favor da atitude que o grupo de Beijo vem tendo responde prontamente que “o que eles fizeram, foi pouco”. A rotina de Beijo é intercalada entre momentos de tranquilidade em sua casa com a esposa e filho e os episódios que envolvem sua função de líder, em que tem que lidar com assassinatos de *gangs* rivais, e "cuidar" da comunidade. Em paralelo a história central de Beijo vemos videoclipes e

curtas-metragens inseridos como episódios da vida local, complementando a narrativa.

Inicialmente, observou-se que o longa permitia análises que apontassem para diversas direções. Por exemplo, uma abordagem que tivesse como foco “a periferia”, presente na narrativa, na estética e no contexto de produção do filme. Uma abordagem que tivesse como filtro essa característica provavelmente levaria a uma análise filmica muito rica e abriria espaço para dissertar à respeito da representatividade da periferia no discurso narrativo e traçar comparações com outros filmes que também tem a periferia como tema central. No entanto, pareceu mais lógico observar *Cartão Postal* de uma perspectiva que levasse em conta o cinema nacional de maneira ampla, relacionando-o com outros filmes, outros realizadores e outros movimentos. Este caminho de observação se mostrou viável justamente pois ele ainda permitiria incluir tanto uma análise filmica quanto uma análise sócio-cultural. Mais que permitir, na verdade, seriam essas análises as estratégias para se chegar a meta final de observar o filme e sua relação com o cinema brasileiro contemporâneo.

Mas falar em “cinema brasileiro contemporâneo” seria uma tarefa complexa. Portanto, percebeu-se que seria necessário especificar “qual cinema brasileiro”. Logo, partindo daquelas características que levaram à escolha de *Cartão Postal*, ficou claro que seria mais rico dialogar com um cinema que compreendesse características semelhantes. Esse cinema é justamente o que não está no circuito comercial de exibição, ou seja, não é o cinema que integra os “circuitos de legitimação e recepção institucionalizados”¹. Porém, ao mesmo tempo, não é um cinema identificável em um único rótulo. Não é simplesmente o oposto desse cinema institucional. *Cartão Postal* se relaciona muito fortemente com um tipo de cinema contemporâneo brasileiro que não é definido nem estética, nem política, nem economicamente. Assumiu-se como tarefa, também, observar esse cenário audiovisual brasileiro contemporâneo que apresenta caminhos do fazer cinematográfico que não são, necessariamente, o institucionalizado.

O conceito de cinema institucional assumido aqui compreende filmes com características diversas e é possível destacar, de maneira geral, dois perfis distintos de filmes: os filmes *main stream*, cujos principais representantes são os da Globo Filmes, e os chamados filmes de autor. Estes últimos são uma categoria bem menos homogênea e mais aberta a certo grau de experimentalismo da linguagem, mas ainda sim são filmes que em sua maioria seguem um modelo clássico de produção cinematográfica, cuja equipe apresenta funções bem definidas; ele circulam

1 Destaca-se aqui essa expressão utilizado por Laura Cánepa e Alfredo Suppiano artigo *Perspectivas Sobre o Cinema Amador de Ficção no Brasil: o Caso das “Bordas”*, o qual iremos abordar com maiores detalhes ainda neste capítulo, pois a ideia de cinema institucional define de maneira mais eficiente esses filmes que se fazem nos espaços legitimados pela indústria e pelo mercado, mas que não necessariamente sejam produzidos nos padrões industriais, sem auxílio de financeiro do Estado.

nos cinemas através de distribuidoras e estreiam no circuito comercial, ainda que os lançamentos possuam menor escala que os da primeira categoria. Muitos dos filmes lançados comercialmente nas salas brasileiras são custeados pelo Estado através de leis de incentivo e editais, do contrário não existiriam. São filmes que, embora sigam uma estrutura tradicional de produção - equipe definida, destaque para autoria, possuem uma empresa produtora, dialogam com as empresas distribuidora, etc - , não estão necessariamente integrados à lógica de mercado, já que dependem de financiamento público.

Diante dessa perspectiva surge a oportunidade de se fazer um breve mapeamento de estudos que buscam conceituar esse cenário paralelo ao cinema institucional. Há uma série de pesquisadores contemporâneos que vêm buscando teorizar e desvendar de forma sistêmica o funcionamento dessa cena. São autores que olham para filmes, realizadores, festivais, cineclubes e outros processos que envolvem o audiovisual com um olhar crítico, tecendo análises e destacando conceitos. Assim, uma série de nomenclaturas e termos surgem para esses autores na busca de nomear os processos identificados e aglutinar características semelhantes destas produções. Destacamos aqui quatro desses termos, cujas ocorrências em alguns estudos nos faz perceber a importância de compreendê-los e trazê-los para este trabalho. São eles: *cinema de garagem*, *cinema de bordas*, *cinema amador* e *cinema periférico*.

O estado em que se encontra o cinema contemporâneo brasileiro, além de derivar de processos históricos reconhecidos e estudados pelo próprio meio cinematográfico, é também constantemente influenciado por processos da globalização que atuam diretamente no mercado cultural como um todo. Esses processos são marcados por fluxos intensos de bens de consumos, de pessoas e de mensagens. O que nos interessa especificamente é o fluxo de produtos culturais. De músicas, de filmes, de fotografias, vídeos e o universo simbólico que esses produtos criam e estimulam.

Se observarmos esse cenário cinematográfico dentro de uma universo mais amplo que seria o do da cultura e da arte em um mundo globalizado será possível perceber que algumas táticas de produção e escolhas formais presentes nos filmes são empregadas pois existe toda uma conjuntura que as tornam escolhas viáveis e lógicas, tomadas pelos realizadores dentro de uma conformidade coletiva. É isso, por exemplo, que ocorre quando os realizadores de *Cartão Postal* optam por distribuir o filme pela internet e no circuito cineclubista. Houve, por parte desses realizadores, a busca de inserir o seu longa em uma circuito de exibição, mesmo que não o comercial. Ou seja, toda uma estratégia de exibição e distribuição foi organizada e possibilitada pela conexão de uma rede de parceiros, a qual Josinaldo e Wagner estão conectados. O surgimento de redes de artistas e consumidores de cultura é uma característica de como esses grupos se relacionam

no contexto de um mundo globalizado, o que nos leva perceber como a articulação dessas redes, tanto físicas como virtuais, é dado essencial para compreender essa nova geração de cineastas e analisar os filmes que compõem esse cenário.

Olhar para essas formas de articulação em rede pelo viés dos fluxos comunicacionais é, então, essencial para analisarmos *Cartão Postal* em suas particularidades e entender que, embora o longa possua características muito específicas que decorrem de todo o seu contexto de produção, muitas delas não são casos isolados e fazem parte de uma nova cena, protagonizada por jovens cineastas que produzem seus filmes inseridos nessa lógica de articulação em rede.

Sendo assim, uma pergunta que se faz, como forma de direcionar a leitura de alguns autores tendo em mente nossas as metas teóricas, poderia ser: quais as características, na produção e na circulação, que marcam esse tipo de produção?

A meta torna-se, então, pensar a respeito de como as formas de produção de *Cartão Postal* atuam na estética do filme, no seu resultado final. E, pensando em um processo de dupla via, como que algumas características estéticas do longa podem ser uma expressão dessas formas de produção. É este o objeto desta pesquisa. O contexto que esse objeto se insere, a nosso ver, é o cenário do cinema brasileiro contemporâneo. Olhando para este na perspectiva da globalização como movimento gerador de processos determinantes para a sua formação.

Seremos levados, ao olhar para esse cenário, a analisar brevemente outros filmes e realizadores inseridos nesse contexto de modo a poder traçar parâmetros de comparação em relação ao *Cartão Postal*. Uma observação importante que se faz aqui é a de atentar o leitor para o fato de que, a nosso ver, é muito importante que essa “nova cena do cinema brasileiro contemporâneo” não seja somente uma expressão direta de seus filmes. Deve-se também olhar para os processos que envolvem os produtos audiovisuais e para os atores que protagonizam esse processo que são os realizadores desses filmes, principalmente. Isso significa que serão analisados processos de produção, como se deu a formação dos realizadores, que grupos culturais tiveram atuação direta ou indireta na realização dos filmes, dentre outros dados que possam ser úteis para tecer o panorama desta nova cena além da análise do filme em si.

1.2. A nova geração de cineastas e o *cinema de garagem*

Ao dar início à busca de referências e autores que poderiam colaborar com as reflexões desta pesquisa encontrou-se Marcelo Ikeda, que tem atuado em diversas frentes dentro do campo cinematográfico. Realizador, professor universitário, crítico e curador de mostras de cinema são algumas das funções que já exerceu dentro do meio. Ikeda também têm atuado no meio acadêmico

como pesquisador e boa parte de seus textos tem como foco de análise um cinema protagonizado por uma “geração jovem que vem ganhando projeção nos cenários nacional e internacional” (2013, p. 159) cuja atuação está contribuindo para um “processo de renovação” do cinema brasileiro.

Dois textos de Ikeda são trazidos aqui como referência: o livro *Cinema de Garagem: um Inventário Afetivo Sobre o Jovem Cinema Brasileiro do Século XXI*, de 2011, no qual compartilha a autoria com Dellani Lima e o artigo *Novas Tendências do Cinema Contemporâneo Brasileiro e o Coletivo Alumbramento*, publicado em 2013 na coletânea *Cinema(s) Independente(s)*, organizada por Alfredo Suppia. Nos textos aqui abordados, o autor se refere a filmes, cineastas e movimentos que tomam lugar em um período recente da história do cinema do Brasil, posterior ao ano 2000. O primeiro trabalho é também uma coletânea, que trás textos dos dois autores produzidos no período que vai de 2001 a 2011, e apresenta um tom bastante ensaístico e muitas vezes poético. O livro foi licenciado em *creative commons* e não tem vínculo com nenhuma grande editora.

Toda a teorização que Ikeda faz a respeito deste momento contemporâneo do cinema brasileiro, que tem como ponto de partida os anos 2000, é elaborada tendo como contraponto o momento imediatamente anterior a esse. Os anos 90 e o contexto que ficou conhecido como a “retomada do cinema brasileiro”.

Se nos anos 90 a regra era o surgimento de uma coletividade consciente, em sua maioria ligada às escolas de cinema, que se organizava para a consolidação das políticas públicas do audiovisual e da transparência dos editais, como única forma de sobrevivência, neste novo século houve a flexibilização das relações de produção e difusão, com a proliferação dos meios digitais e a disseminação da internet. (IKEDA, 2011, p. 77)

Então, para contextualizar o surgimento dessa “nova geração” Ikeda fala de como o modelo de produção cinematográfica baseado nas leis de incentivo consolidou um tipo de cinema em que

os financiamentos passavam a ser decididos pelos departamentos de marketing das empresas, privilegiando um cinema de apelo comercial, em torno de produtoras já estabelecidas no mercado, ou de empresas que migravam do ramo da publicidade para o cinema. Havia poucas oportunidades para projetos de filmes de estreantes que não fossem apresentados por uma empresa produtora já consolidada, que pudesse concorrer nos poucos editais disponíveis que premiavam filmes de investigação da linguagem cinematográfica. (IKEDA, 2013, p. 160)

No entanto, embora considere a importância desse modelo acima para a “reestruturação da produção cinematográfica brasileira” e o “despertar do coma” desse cinema – o “coma” seria o desmanche das estruturas de Estado responsáveis pelo cinema nacional, como a Embrafilme, protagonizado pelo então presidente Fernando Collor de Melo entre os anos de 1990 e 1992 antes

de seu *impeachment* – o autor aponta que para os jovens cineastas esse modelo não é dos mais estimulantes. Estes, além de não “se verem representados nesses filmes” enxergam “poucas oportunidades de dirigir seu primeiro filme através das estruturas oficiais de financiamento” (IKEDA, 2013, p. 161). Sobre o assunto, ainda afirma que:

Em paralelo, a difusão do vídeo ofereceu novas possibilidades de expressão para essa geração, em oposição ao filme em película 35mm, bem mais custoso, e que necessitava, portanto, de financiamento para sua produção. Cada vez mais, tornava-se possível realizar um bom filme com meios praticamente amadores. (IKEDA, 2013, p. 161)

Ikeda identifica que, como umas das consequências desse modelo estabelecido pelas leis de incentivo, a produção de filmes em 35mm se tornava um feito muitas vezes fora do alcance de jovens cineastas cheios de vontade de produzir seus primeiros filmes. O vídeo, e posteriormente o digital, surgem como uma via de estímulo para uma geração de cineastas, que podem produzir seus filmes mesmo que em condições bastante precárias de produção.

Ikeda identifica também que a produção de filmes digitais passou a gerar uma demanda de exibição que não era compatível com muitos dos diversos festivais de cinema do país, que privilegiavam ou davam exclusividade à participação de filmes feitos em 35mm e/ou 16mm, produzidos em grande parte através do auxílio das leis de incentivo. Assim, surgia a necessidade também de que outros circuitos de exibição mais flexíveis fossem estimulados a existir.

Ou seja, uma transformação da tecnologia (ou da técnica) despertava novas possibilidades, mostrando um novo modo de produção, abandonando a dependência de um certo modelo de financiamento, e apontando a necessidade de uma nova forma de circulação dessas obras. O circuito fechado começava a se abrir, a se ampliar para novas perspectivas. Uma série de vídeos – baratos, radicais, marginais – começava a ser produzido nos cinco cantos do país, mas não conseguia circular. Não é à toa que nesse momento, por volta do início dos anos 2000, houve um *boom* da criação de cineclubes. O cineclubes era essencialmente um ponto de encontro dessa nova geração, que funcionava não apenas como local de exibição dos filmes, mas essencialmente como um espaço de convivência, onde intensos debates estimulavam a formação de novos projetos conjuntos. Ou seja, os cineclubes geravam encontros, que geravam trocas, racionais e sentimentais, que geraram mais filmes, e mais encontros e mais trocas, de modo que esse circuito foi ganhando força inesperada, que crescia de forma orgânica. (IKEDA, 2013, p. 162)

Ikeda destaca nesse parágrafo que os aspectos técnicos – o vídeo e o digital - que motivaram essas produções trouxeram mais que novidades no campo estético, na forma desses filmes, mas que também despertou possibilidades de desenvolvimento de “novas formas” também no campo da exibição. Não necessariamente novas, visto que o movimento cineclubista² não é algo

2 A atividade cineclubista acompanha a história do cinema desde seu início, sendo que no Brasil os primeiros registros datam da década de 20. O verbete cineclubes da Enciclopédia do Cinema Brasileiro define: “Um cineclubes define-se por algumas características básicas que são mantidas internacionalmente, como o fato de estar legalmente

novo em si, mas “novas formas” de se promover esse tipo de exibição, dar fôlego a um movimento que sempre acompanhou as novidades tecnológicas. Novos filmes passaram a ser produzidos em formatos ainda pouco explorados e em quantidade suficiente para gerar uma demanda de exibição organizada, assim, nada mais natural que os cineclubes se apresentassem como uma via bastante eficiente para o escoamento desses filmes. O que podemos observar é que a combinação de algumas transformações tecnológicas com a vontade de jovens cineastas de produzir filmes deu início a um processo orgânico para essa geração de criar obras audiovisuais já pensando na sua distribuição. Por isso, o cineclubes era mais que o ponto de exibição dos filmes dessa geração, mas também um de seus locais de encontro, espaço de formação e troca de experiências.

É inevitável, portanto, enxergar esse cenário, permeado por constantes trocas entre realizadores, cineclubistas e público, como uma fonte de alimentação para os filmes em si. Não pensando estritamente em como a vivência dos cineastas geravam temas para os filmes, mas, de forma mais ampla, como que esse modo de vida, as relações estabelecidas, a própria vivência cineclubista, influenciavam na forma de produção, estética e narrativa dos filmes. Assim, esses jovens realizadores depositaram em seus filmes muitas marcas de suas vivências, seja no resultado da obra ou seja nos processos empregados para sua realização. E, segundo o que Ikeda nos diz, essa nova geração era estimulada simultaneamente por um sentimento de curiosidade e insatisfação:

Surgia uma curiosidade em tocar os limites de algo que não se sabia muito bem o que era, mas surgia essencialmente de uma insatisfação diante de um embolorado rumo das coisas e de uma necessidade de colocar pra fora uma nova visão de mundo: por isso, eram filmes confusos, estranhos, de descoberta, que misturavam bitolas (do Super-8 ao VHS) e referências (do pop ao punk, dos filmes *gore* aos filmes-ensaio de Debord e Godard), num grande caldo de raiva e desejo, insatisfação e maravilhamento. Essa era a forma política

constituído, possuir caráter associativo 3 conter, nos seus estatutos, como finalidade principal, a divulgação a pesquisa e o debate do cinema como um todo” (2000, p. 128). O primeiro cineclubes legalmente constituído no Brasil foi o Chaplin Clube, que surgiu no Rio de Janeiro em 1928 e manteve suas atividades por cerca de dois anos. Ao longo do século XX o movimento passou por diversas fases, sendo nos anos 50/60 o auge da organização do movimento, sob órgãos federativos estaduais e tendo no CNC (Conselho Nacional de Cineclubes) a representação nacional. Na fase anterior ao período ditatorial os cineclubes eram principalmente ligados às universidades, institutos e escolas e sempre apresentou um caráter de formação. “Fazendo-se um balanço da atividade nos anos 40 e 50, percebe-se que o cineclubismo brasileiro, nessa fase, era detentor das melhores cabeças pensantes do meio cinematográfico brasileiro, possuidores de uma visão universalista com profundo engajamento estético” (2000, p. 128). Após o Golpe Militar em 1964 o movimento se reconfigura, passa a atuar quase que na clandestinidade e sofre forte ação da censura, torna-se mais engajado politicamente e se aproxima dos sindicatos e movimentos populares. Na VII Jornada Nacional de Cineclubes, organizada pelo CNC, é lançada a Carta de Curitiba. “Entre as principais propostas dessa carta estava o engajamento dos cineclubes em prol do cinema brasileiro e o combate à censura” (2000, p. 129). Em 1976 o CNC cria sua própria distribuidora, a Distribuidora Nacional de Filmes (DINAFILME) que buscava suprir as necessidades específicas dos cineclubes de conseguirem filmes em 16mm, sua principal bitola, que a partir dos anos 80 fica bastante escassa o que leva os cineclubes a migrarem para a exibição em 35mm. Embora o verbete afirme que “nos anos da neoglobalização, os cineclubes e suas entidades representativas praticamente deixaram de existir” (2000, p. 130) o que se observa de fato no cenário atual é que existem diversos pontos de exibição espalhados pelo território nacional que se identificam como cineclubes, porém não são necessariamente organizados legalmente como tal, ainda que mantenham muitos dos princípios do movimento, como o fortalecimento do cinema nacional.

possível de uma geração mostrar a sua cara, uma forma política diferente do debate da 'identidade cultural de um país' dos anos sessenta, mas, no início deste novo século, parecia ser a forma possível de falar do mundo. Um olhar precário, confuso, difuso, entediado, mas de alguma forma era um olhar que mostrava uma pulsão diante de novas possibilidades de encontro que o audiovisual vinha possibilitando. (IKEDA, 2013, p. 162)

Ikeda observa essa “nova cena” e aponta a necessidade de se levar em conta mais do que a trajetória e o contexto do cinema nacional. Mas também refletir como que este cinema *existe* atualmente em um contexto sócio-cultural mais amplo, de forma que é impossível os filmes não serem influenciados por outras formas de arte e expressão cultural. E, também, como que essa geração entende e assume a diluição de uma “identidade nacional” como norte para seus filmes, dando lugar a múltiplas expressões identitárias experienciadas no contexto da globalização e da articulação em rede.

A reflexão acerca dessa “identidade cultural de um país” a qual se refere Ikeda é bastante importante para compreender esse cinema que falamos. O tema da formação das identidades é chave nos estudos de Néstor Garcia Canclini, que no livro *Consumidores e Cidadãos* aborda especificamente a questão da reconfiguração das identidades no mundo globalizado. Para Canclini “a identidade é uma construção que se narra. Estabelecem-se acontecimentos fundadores, quase sempre relacionados à apropriação de um território por um povo ou à independência obtida através do enfrentamento dos estrangeiros” (CANCLINI, 2006, p. 129). Assim, durante parte do século XX, a construção da identidade estava ligada à nação e as narrativas se orientavam em direção à criação do imaginário desta. Como “dispositivos” de formulação dessa identidade Canclini aponta os “livros escolares e os museus, assim como os rituais cívicos e os discursos políticos” (CANCLINI, 2006, p. 129). E, como a criação da identidade nacional depende da criação de narrativas, os meios de comunicação também tiveram seu papel:

O rádio e o cinema contribuíram na primeira metade deste século para organizar os relatos da identidade e o sentido de cidadania nas sociedades nacionais. Agregaram às epopéias dos heróis e dos grandes acontecimentos coletivos, a crônica das peripécias cotidianas: os hábitos e os gostos comuns, os modos de falar e se vestir que diferenciavam uns povos dos outros. (CANCLINI, 2006, p. 129)

Assim, quando Ikeda fala do “debate da 'identidade cultural de um país' dos anos sessenta” está se referindo à essa noção de identidade, ligada às narrativas histórica e social da nação. Nesse contexto dos anos 1950 e 1960, em que o cinema era um dos principais dispositivos de criação das narrativas que formulavam a identidade nacional, observam-se divergências de posturas por parte dos cineastas brasileiros em relação aos rumos do cinema nacional, que perspassavam tanto a relação deste com o Estado quanto com o mercado. A respeito deste momento,

José Mario Ortiz Ramos afirma em seu livro *Cinema, Estado e Lutas Culturais*:

Na virada da década de 60, consolidam-se e fortalecem-se duas vertentes que são decorrentes da situação política global que o país vivenciava, como também herdeiras do processo específico de luta por um cinema brasileiro que vinha ocupando o espaço cultural desde a década anterior. Surge a contraposição clara e bem demarcada entre uma tendência que vinculava-se ao forte centro de irradiação do nacionalismo da época, atravessando a cultura e o cinema pelo binômio 'desalienação-libertação nacional', e uma concepção que submetia o 'nacional' a valores ditos universais, caracterizando uma postura 'universalista-cosmopolita' (já apontada como defensora de um determinado processo de industrialização). Reaparecem no campo do cinema duas formas distintas de uma situação que é constante no processo cultural brasileiro – a dilacerada tensão entre os dados locais e os influxos do cosmopolitismo. (RAMOS, 39, p. 1983)

É notável, então, que esse período descrito por Ramos era intensamente permeado pelo que Ikeda identifica como “debate da ‘identidade cultural’ de um país”, no entanto, este não se apresentava de forma homogênea dentro do meio cinematográfico. E, embora as duas correntes descritas acima tenham visões distintas sobre o cinema dentro do contexto cultural do país, ambas atuavam no campo do cinema institucionalizado, ou seja, buscavam consolidar suas ações dentro da perspectiva do cinema industrial e da consolidação de modelos de desenvolvimento para o cinema nacional. Essa postura deste momento histórico diverge, então, do que Ikeda aponta como tendência para esse cinema contemporâneo que parece não fazer questão de se constituir dentro da indústria.

Dessa maneira, a “forma política possível” (IKEDA, 2013, p. 162) que a nova geração encontrou para se relacionar com o cinema, é, de fato, diferente daquela que os cineastas dos anos sessenta haviam encontrado. E as diferenças residem justamente nos processos de formação de identidade. A geração do Cinema Novo, por exemplo, se relacionou com o cinema - política e esteticamente - sob forte presença e uma identidade “nacional-popular”, ainda que para questioná-la e desconstruí-la:

No período de 60-64 aprofunda-se a luta ideológica, em consonância com o acirramento das lutas sociais na cidade e no campo. Agudizam-se também as relações artistas-intelectuais-sociedade, surgindo possibilidades de aliar o movimento cultural mais organicamente às perspectivas de transformações sociais. Penetramos numa época em que o ideário isebiano³ sofre redefinições, as 'reformas de base' catalisando os embates políticos, e particularmente para o campo artístico-cultural estamos sob forte influência do CPC. Uma 'arte popular revolucionária' deveria ser construída pelos 'militantes da cultura popular' (ou 'artistas revolucionários') visando 'intensificar em cada indivíduo a sua consciência de pertencimento ao todo social', esta era a receita cepeciana, conferindo portanto um papel bem determinado ao intelectual nas suas relações com o 'popular'. (RAMOS, 42, p. 1983)

Já os novos realizadores de quem fala Ikeda vivenciam uma relação com o cinema que é

3 Relativo ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) que segundo José Mario Ortiz Ramos seguia um “nacionalismo indefinido que não vai muito além de uma busca de 'brasilidade', das 'coisas nossas' no campo cultural” e em seu “ideário” colocam-se “diante da 'desalienação da nação' do domínio imperialista” (RAMOS, 1983, p. 39)

muito mais pautada pelo hibridismo cultural que por uma identificação com o “nacional-popular”. Processo que Canclini descreve também em *Consumidores e Cidadãos*:

Quando a circulação cada vez mais livre e frequente de pessoas, capitais e mensagens nos relaciona cotidianamente com muitas culturas, nossa identidade já não pode ser definida pela associação exclusiva a uma comunidade nacional. O objeto não deve ser, então, apenas a diferença, mas também a hibridização. (CANCLINI, 2006, p. 131)

O que dá o tom da relação que esses jovens cineastas estabelecem com o cinema é toda a gama de possibilidades com as quais se encontram em seus percursos de “fazer cinema”. No campo do mercado, um cenário não muito inclusivo e bastante competitivo; no campo técnico, novas e velhas tecnologias que ampliam as possibilidades de produção, exibição e circulação. No campo estético, portanto, em que medida e de que forma essas possibilidades são influentes e como é possível (ou não) perceber os diálogos e referências que materializam artisticamente - nos filmes – os múltiplos traços de identidades globalizadas.

A combinação de curiosidade com insatisfação seria o que impulsiona essa nova geração de cineastas à realização cinematográfica. Essa insatisfação, ao nosso ver, não é somente com o modelo de cinema do qual esses cineastas não se vêem integrados. Mas algo maior. Um insatisfação generalizada, talvez, que abarca outros campos da vida. De fato, o que se observa, é que existe uma maior integração, no cotidiano, do que seria vida pessoal e trabalho. E a realização audiovisual, muitas vezes, fica alocada em uma posição intermediária entre essas duas. É realização pessoal, mas é trabalho também; é a expressão artística desses realizadores mas também é a atividade pela qual geram sua renda.

Diante deste cenário, Marcelo Ikeda destaca que nesta relação dos jovens cineastas com o cinema há uma nova postura a respeito do processo e do produto final:

Surgia um cinema que acreditava na precariedade como potência e via no processo, e não necessariamente no produto final, um dos pontos chave de uma nova forma de produção, menos hierarquizada e mais flexível, dialogando com o documentário e com a videoarte, que via uma relação de cumplicidade entre o cinema e o mundo, entre a criação e a vida. (IKEDA, 2013, p. 163)

A impressão que fica, quando Ikeda fala que esse cinema “via uma relação de cumplicidade entre o cinema e o mundo”, é que esses cineastas têm como desejo incorporar nos filmes uma marca de realidade que vai além da representação. Como se olhassem para todo esse hibridismo cultural que marca presença em suas vidas cotidianas e torna o mundo uma colcha de retalhos de narrativas, histórias e personagens e quisessem que os seus filmes também fossem assim. No entanto, essa relação cinema e mundo é algo que se desenha de forma abstrata e

subjetiva, portanto, não existe uma fórmula para por em prática esse desejo. É mais do que citar narrativas e personagens globalizados. É saber, por exemplo, como um cineasta do outro lado do mundo trabalha, quais suas técnicas e referências e ter a possibilidade de experimentá-las ou mesmo reconhecer semelhanças com a sua prática local. É, sobretudo, entender que não se prender a padrões rígidos de processos é essencial para essa cumplicidade entre cinema e mundo.

Um outro aspecto que nos parece fazer sentido nesse contexto é como esses cineastas entendem a relação entre a produção e a recepção/exibição dos filmes. Parece que, para os jovens cineastas, a maneira de se fazer os filmes devesse estar, de alguma maneira, conectada com a maneira de se consumir os filmes e outros produtos culturais. Se para esses cineastas é possível assistir aos filmes de tantas maneiras – cineclubes, download, streaming; por cópias de DVDs piratas e originais; na televisão, aberta e fechada; no cinema comercial e até mesmo no celular – parece natural que as maneiras de fazer os filmes também sejam múltiplas. Assim, pensar nas configurações possíveis para a realização de um filme é uma tarefa muito importante e também estimulante para os jovens realizadores.

Ikeda, ao refletir sobre o “processo” de realização dos filmes e suas novas formas, identifica o modelo das redes de produção como sendo o que melhor converge com a dinâmica desses novos cineastas:

Em contraposição ao modelo dos polos de produção – grandes centros que concentram uma infra-estrutura cinematográfica baseada em estúdios de produção - a acessibilidade das tecnologias digitais apontou para um modo de produção baseado em redes, em que pequenos nódulos de produção são interligados através de relações fluídas, baseadas na flexibilidade dos novos modos de produção. (IKEDA, 2013, p. 164)

Dentro dessa noção de “redes” há muito que se levar em conta. Elas se estruturam de maneira oposta ao modelo de grandes polos centralizados de produção. No modelo de grandes polos - como Hollywood, o exemplo máximo – existe uma consonância muito grande com o mercado. Para fazer filmes em escala industrial o modelo de produção tem que ser industrial, não existem muitas maneiras de fugir disso. “Enquanto os polos se baseiam numa concentração geográfica, que geraria economia de escala e de escopo (Hollywood, Vera Cruz, Projac), as redes se estabelecem através de relações dinâmicas, de baixo custo e alta flexibilidade” (IKEDA, 2013, p. 164).

A organização em rede leva em conta tanto o aspecto local quanto o global. No primeiro, percebe-se uma tendência dos movimentos culturais que é o fortalecimento das iniciativas comunitárias na base da colaboratividade. É o que ocorre em muitas periferias dos grandes centros urbanos, onde existe uma vida cultural intensa em que artistas e empreendedores se organizam para produzir e também promover seus produtos, obras e eventos. Já o aspecto global das redes segue a

mesma linha de colaboração e de promoção de bens e iniciativas culturais só que em escala que extrapola o território local, promovendo o fortalecimento de comunidades globais cujas identidades giram em torno não de expressões regionais isoladas mas naquilo que aproxima grupos afastados geograficamente. Funciona dessa maneira, por exemplo, o movimento do *hip hop* em que os atores envolvidos promovem trocas intensas através da internet que reverberam na sua atuação local. Essa mesma lógica pode, então, funcionar para os jovens realizadores audiovisuais e a internet tem um papel fundamental na manutenção dessas redes.

A internet propiciou uma revolução em várias frentes. De um lado, a formação de redes, a aproximação de artistas alternativos nos quatro cantos do país. De outro, a consolidação de uma crítica alternativa aos grandes veículos impressos, que poderia pensar essa nova produção. E ainda, as ferramentas *peer-to-peer*, que popularizaram o download de filmes, formando uma nova tradição de cinefilia, revelando grandes cineastas (IKEDA, 2011, p. 77)

Ikeda sugere que a internet não foi um simples avanço tecnológico que potencializou as possibilidades de produção, distribuição e exibição. Mas sim um fator que transformou as relações que até então se estabeleciam no meio cinematográfico, tendo provocado mutações e reestruturações tanto nos meios mais comerciais e integrados ao mercado quanto nos mais alternativos e marginalizados.

Mas, na prática, o que significa para a produção de filmes e para a atuação desses jovens cineastas a possibilidade da articulação em rede? Uma possibilidade seria o surgimento de uma onda de processos colaborativos que tem como meta promover um circuito de realização cinematográfica que envolve não somente a troca de ideias e referências estéticas, mas também envolve a troca da própria força de trabalho desses cineastas e dos filmes em si. Por exemplo, a aproximação de um grupo de realizadores de uma capital do Nordeste com um grupo de uma cidade do interior de Minas Gerais que promove um cineclubes abre um canal de interação onde ambas as partes tem muito a ganhar, já que a interação entre pequenos exibidores e cineclubistas com realizados é facilitado. Quando interações como essas se proliferam ao longo do território nacional um novo modelo de circulação passa a ser possível de maneira bem estruturada e sustentável, além de dar fôlego a cineastas que antes não enxergavam muitas possibilidades de circulação de seus filmes. Importante perceber que o discurso globalizador por trás das produções dessa “nova cena” teve como resultado prático o fortalecimento de iniciativas intraregionais e pequenos nichos de produções colaborativas locais, inclusive integrando linguagens artísticas, que cumprem o papel tanto de difundir as produções artísticas locais como também alimentar o imaginário cultural desses grupos e estimular o debate cultural nos meios artísticos independentes.

A dinâmica das redes favorece os processos colaborativos já que passa a existir uma maior flexibilidade nas relações de produção. Como consequência, uma característica dessa cena é o fato de seus agentes olharem para toda a cadeia do audiovisual – produção, distribuição e exibição – e a busca de soluções é feita de forma integrada e participativa. Os realizadores participam muitas vezes ativamente do processo de distribuição e pensar nas estratégias de exibição para a ser algo orgânico ao momento da própria realização, como em *Cartão Postal*, que a a estratégia de agrupar diferentes materiais que poderiam ser distribuídos separadamente em uma única obra potencializa suas possibilidades de exibição. Entendendo que neste cenário tanto a distribuição como a exibição têm características muito distintas do que ocorre no cinema institucional. Neste e em outros casos, então, os realizadores atuaram na etapa de difusão do filme em duas frentes, uma garantindo formas de que o filme chegasse aos exibidores; outra trabalhando para que o filme chegasse direto ao público, através da produção de sessões e venda de cópias do filme em DVD.

A figura desse realizador contemporâneo se distancia um pouco da ideia de “autor” e ganham um *status* de “articulador”. O articulador seria essa pessoa múltipla, que transita pelos espaços onde se debate e se faz cinema, desde o cineclube até a as redes sociais. Nesse contexto de articulação Ikeda aponta para a reconfiguração das relações estabelecidas dentro do meio cinematográfico. “Uma democracia de olhares entre o realizador, o espectador e o crítico. O crítico como curador. O crítico como realizador. O realizador como crítico. O curador como realizador” (IKEDA, 2011, p. 79). Com essa afirmação bastante poética Ikeda sugere uma versatilidade presente nesses novos tempos cinematográficos que permitem, e até demandam, que o realizador não seja somente diretor. Parece existir a necessidade e o desejo de se viver o audiovisual de uma maneira múltipla, maleável, se adaptando às demandas e tendo a habilidade de ocupar lugares distintos. De ser crítico sem deixar de ser realizador. De ser curador e poder ser crítico simultaneamente sem que isso seja problemático ou questionável do ponto de vista ético. O perfil multifacetado desse realizador dos novos tempos talvez seja consequência de ter desenvolvido “o gosto pelo processo, mais que pelo produto final” (IKEDA, 2011, p. 79).

Como forma de exemplificar essa nova cena a qual se refere, Ikeda faz uma análise do coletivo Alumbramento destacando a forma como se organizam os realizadores do grupo e o contexto no qual se inserem. Ele aponta algumas características do grupo e as contextualiza nesse cenário que envolve as redes e toda uma forma alternativa de organização do grupo em torno do fazer audiovisual.

O autor considera que os filmes “desta nova cena” que lhe parecem interessantes vêm de contextos que valorizam o autoral (mais que o autor em si). No entanto ele afirma que a maioria desses realizadores atua isoladamente no cenário atual, e introduz ao assunto o coletivo

Alumbramento como sendo a exceção desse modelo.

No cinema brasileiro atual, a maior parte das obras interessantes tem surgido de realizadores que desenvolvem uma obra autoral, mas que atuam em contextos isolados. Há, juntamente com o cinema da Teia, em Belo Horizonte, talvez uma única exceção de relevo: o cinema cearense, que vem despontando com uma nova geração de realizadores que desenvolvem um trabalho em conjunto. São cerca de quinze realizadores que trabalham como um grupo: frequentemente um realizador trabalha num filme de outro realizador, ocupando uma função técnica (por exemplo, o diretor de um filme é o montador no filme de outro diretor). Esse fato comprova que, acima de tudo, esses realizadores são na verdade amigos, que não só fazem cinema juntos, mas vivem, respiram, divertem-se juntos, que possuem afinidades íntimas que vão além do 'campo profissional', mas que se estendem a um modo de viver. (IKEDA, 2013, p. 166)

A valorização de seus “modos de viver” por esses realizadores contribui para a criação de uma dinâmica em que trabalho e vida pessoal se integram e há a busca de harmonizar esses campos da vida: o trabalho, a geração de renda, a produção criativa, a realização enquanto ser humano. A satisfação pessoal passa a ocorrer quando essas áreas inerentes da vida se integram.

O processo de surgimento do Alumbramento teve seu início com a Escola do Audiovisual, um projeto encabeçado por Alexandre Veras, realizador e fundador da associação cultural Alpendre; Ivo Lopes Araújo, que atua como realizador, fotógrafo e ministrou diversas oficinas com Veras pelo interior do Ceará; e Gláucia Soares, cineasta formada, artista visual e produtora audiovisual. A Escola do Audiovisual era

[...] um curso de extensão com duração de dois anos que, aliando disciplinas teóricas e práticas, recebeu grandes profissionais vindos de todo país (de João Luiz Vieira a Karim Ainouz) para que cada um desse uma semana de aula para uma turma de cerca de 20 alunos. O caráter inovador da ementa das disciplinas da Escola fez germinar um ambiente receptivo para os alunos, que rapidamente começaram a realizar seus próprios trabalhos, dos quais alguns vieram a circular por festivais de cinema do país. (IKEDA, 2013, p. 167)

Foi ao final do curso que formou a primeira turma que surgiu a Alumbramento Produções, reunindo alguns alunos e o próprio Ivo e Gláucia, como descreve Ikeda (2013, p. 168). O grupo se constitui formalmente como produtora mas é mais que isso: “funciona como um ponto de encontro dessa nova geração de jovens realizadores, para troca de ideias, reuniões e projetos conjuntos, que continuam a crescer, exponencialmente.” (IKEDA, 2013, p. 168)

Foi então através de uma iniciativa de formação em audiovisual que se mobilizou o grupo responsável pela criação do coletivo. Esse processo vivido pelos integrantes do Alumbramento ocorreu de forma muito semelhante com os realizadores de *Cartão Postal*. Josinaldo Medeiros e Wagner Novais, como será descrito mais adiante, também passaram por uma experiência de capacitação audiovisual antes de se organizarem e fundarem o coletivo Cidadela,

responsável pela produção do longa. Assim, fica evidente como iniciativas de formação e capacitação são importante catalisadores para a organização de coletivos audiovisuais.

Podemos enxergar, primeiramente, a busca desses jovens por formação na área do audiovisual e as oficinas e cursos técnicos como uma forma alternativa aos cursos superiores para suprir essa demanda. Quando ingressam nos cursos ou participam de oficinas os jovens se encontram em um ambiente muito estimulante. Existe ali um professor disposto a transmitir um conteúdo do qual tem domínio, que possui estímulo também para ensinar, para se colocar na posição do “transmissor de conhecimento” e principalmente vê aquela atividade como harmônica no seu modo de vida, há um interesse humano e social em quem ministra oficinas e cursos como esse. Há, ainda, a busca de encontrar parceiros, de vida e de trabalho.

Ikeda aponta, ainda, para diversidade estilística dos filmes da Alumbramento, e que a *autoralidade* não é marcada pela presença de “marcas de autor” mas na linguagem, permeada pela videoarte e por constantes incorporações de estilos e forte experimentação do audiovisual. Como outra característica importante desse cinema jovem de Fortaleza Ikeda aponta o “diálogo com o cinema contemporâneo, possibilitado pela profusão da internet, especialmente as ferramentas *peer-to-peer* que tem tornado possível o acesso a filmes raros” (IKEDA, 2013, p. 169).

É como se, através da internet, o cinema de Taiwan fosse muito mais próximo ao cinema de Recife, por exemplo. De fato, outra característica do grupo é a ausência das representações tradicionais do nordeste, seja de questões sociais ou mesmo 'folclóricas' ou 'exóticas' ligada a um interior rural. É um cinema, sobretudo de linguagem cinematográfica, que certamente está entre as mais instigantes experiências realizadas hoje no Brasil. (IKEDA, 2013, p. 169)

Dentre alguns filmes produzidos pelo coletivo Alumbramento que Ikeda cita, destaca-se aqui o longa *Praia do Futuro* (2008), primeiro a ser lançado sob o selo da produtora. O longa tem duração de 92 minutos, foi finalizado no formato DV e é um projeto coletivo que reuniu dezesseis realizadores para produzirem, cada um, curtas-metragens de 5 minutos. O tema em comum é a própria Praia do Futuro, “típico cartão-postal da cidade” (2013, p. 169) de Fortaleza. Sobre o longa, Ikeda afirma:

É a partir do desejo pelo futuro, pelo que a vista (e os olhos) não conseguem alcançar, pelo que está além do quadro, que se organizam cada um dos episódios de *Praia do Futuro*. Ou seja, por um desejo de esperança, por uma vontade tamanha de tornar o cinema algo menos esquemático, mais vivo, curioso, estranho, movediço, indefinível. Se esse desejo é vivido de forma singular por cada um dos realizadores, ele é, por outro lado, parte do desejo coletivo, parte de um caminhar, que vem agora fornecer seu primeiro produto definitivo. (IKEDA, 2013, p. 170)

A forma como a linguagem é explorada nos filmes da Alumbramento é um dado

processual de seus modos de produção e do processo de criação artística de seus realizadores. A estética escolhida para aparecer na tela não busca esconder seu modo de produção, pelo contrário. Processo e produto estão intrinsecamente conectados pelo esforço artístico de seus realizadores e pelo contexto em que vivem, cruzando suas facetas sociais, culturais, políticas, geográficas e todas as outras que são evocadas pelo mundo globalizado. Tanto que, a ausência de representações tradicionais do nordeste é consequência desse processo de criação. Afinal, esses cineastas estão inseridos em uma comunidade artística que transborda seu território físico e os diálogos transnacionais são, além de inevitáveis, necessários.

De um lado todo um sentimento de distância em relação a uma cidade e a um cinema brasileiro: distância das representações usuais do Nordeste, remanescentes seja do cinema novo seja das releituras do cinema brasileiro da retomada; distância física do cinema do eixo Rio-São Paulo e das leis de incentivo; distância do cinema politiquero, da necessidade de engajamento institucional para autopromoção. Distantes de tudo, mas perto do mundo, perto de si mesmos. Para essa geração as distâncias se tornaram relativas: é possível dizer que o Ceará é mais próximo que Taiwan do que de São Paulo, ou ainda, é mais próximo de Belo Horizonte que de Salvador. Essa ausência é contrabalançada de pertencimento, a um cinema do mundo, a um cinema de hoje. Distância dos 'ruídos de sempre', aproximação do cinema contemporâneo. A internet propiciou um enorme canal de proximidade com o mundo, com a libertação da dependência do circuito de festivais ou do próprio circuito comercial para se ter contato com o 'melhor cinema do mundo': o próximo filme de Pedro Costa está logo ali, ao alcance do mouse, e ele paradoxalmente parece mais próximo de tudo que vem sendo feito no cinema brasileiro. (IKEDA, 2013, p. 170)

Tanto *Praia do Futuro* e outros filmes do coletivo Alumbramento são representantes dessa nova cena do cinema contemporâneo brasileiro que descreve Ikeda, cena que o autor nomeia como *cinema de garagem*. O termo em si teve origem em 2008 com Dellani Lima, parceiro de trabalho e pesquisa de Ikeda, que foi convidado para fazer a curadoria de um programa dentro da *Mostra Indie*, em Belo Horizonte, no ano de 2006. *Cinema de Garagem* foi o nome que Dellani deu a esse programa. Foi em 2010, quando Dellani Lima e Marcelo Ikeda já se conheciam e haviam compartilhado ideias a respeito dessa “nova cena”, que surgiu a ideia de editar um livro, intitulado *Cinema de Garagem*, que agrupasse uma breve produção teórica e poética que ambos haviam produzido até então.

A mostra *Cinema de Garagem* ter sido viabilizada pela Caixa Cultural aponta para o fato de que, mesmo que indiretamente, a via de financiamento através do Estado está presente. No caso, o financiamento não foi para a realização dos filmes mas para a realização de uma atividade que possibilitou a exibição de alguns desses filmes da “nova cena”. Observa-se então que, esse cenário de um cinema independente cujos filmes são produzidos de maneiras alternativas gera um subcampo do cinema brasileiro contemporâneo. Neste subcampo estão presentes de maneira organizada tanto as atividades de produção como de exibição dos filmes. E, ainda que no ato da

realização dos filmes o financiamento através de editais públicos e leis de incentivo não seja a principal forma de viabilizar essa produção, no que tange as nas iniciativas de exibição compreendidas nesse subcampo a presença do financiamento público ainda é bastante significativa, seja em mostras e festivais ou na manutenção de cineclubes.

O projeto de pesquisa de Dellani e Marcelo deu origem, em 2012, à Mostra Cinema de Garagem, realizada pela Caixa Cultural que contou com cerca de vinte e cinco longas e quarenta curtas-metragens. Dentre os filmes exibidos estavam A Fuga, a Raiva, a Dança, a Bunda, a Boca, a Calma, a Vida da Mulher Gorila (Felipe Bragança e Marina Meliande, 2009) e Estrada para Ythaca (coletiva, 2010) do Coletivo Alumbramento. Junto com as exibição a mostra proporcionou debates e a publicação de um catálogo com artigos e ensaios sobre o cinema de garagem (LIMA; IKEDA, 2012, 12).

A mostra Cinema de Garagem ter sido viabilizada pela Caixa Cultural aponta para o fato de que, mesmo que indiretamente, a via de financiamento através do Estado está presente. No caso o financiamento não foi para a realização dos filmes mas para a realização de uma atividade que possibilitou a exibição de alguns desses filmes da “nova cena”. Observa-se então que, esse cenário de um cinema independente cujos filmes são produzidos de maneiras alternativas gera um subcampo do cinema brasileiro como um todo. Neste subcampo estão presentes de maneira organizada tanto as atividades de produção como de exibição dos filmes, e, por mais que no ato da realização dos filmes o financiamento por editais públicos e leis de incentivo não seja a principal forma de viabilizá-los, nas iniciativas de exibição compreendidas nesse subcampo a presença do financiamento público ainda é bastante significativa, seja em mostras e festivais ou na manutenção de cineclubes.

Este cinema de garagem, portanto, seria não um rótulo para para os filmes desta geração, mas uma maneira de dar nome a um conjunto de movimentações que ocorre no cinema independente brasileiro do novo século que ocorrem em diversos campos do audiovisual, da produção à exibição, agrupando realizadores que constroem e experimentam juntos novos formatos de realização possíveis em um mundo globalizado. Ainda sim, Marcelo Ikeda e Dellani Lima apontam para as problemáticas do termo:

Aliás, esse termo “cinema de garagem” também gera bastante controvérsia. De um lado, com o termo “cinema”. Acreditamos que se faz cinema independentemente da bitola. São todos filmes, apesar de serem, quase todos, gravados ou finalizados em vídeo. Com os novos processos digitais, de hibridização dos formatos, acreditamos que a definição a partir das bitolas perdeu sua importância central. De outro, o termo “de garagem”. Com o termo, queremos apontar para outros modos de produção, para além do “cinema industrial”. Com a acessibilidade das novas tecnologias digitais, é possível, com uma câmera portátil e com um software de edição, fazer e montar filmes em nossas próprias casas, nas nossas próprias

garagens. Há um paralelo com a explosão do cenário da música independente, de que Dellani também faz parte, e suas “bandas de garagem”. Esse termo também problematiza as fronteiras entre o “amador” e o “profissional”, que cada vez mais estão borradas. (LIMA; IKEDA, 2012, 8)

A aproximação feita entre a cena musical e audiovisual, através do termo *de garagem* faz bastante sentido pois aponta para um cenário sócio-cultural em que linguagens artísticas distintas acabam percorrendo percursos semelhantes na busca de se reinventarem e garantirem sua sustentabilidade, independentemente do estado e desenvolvendo-se paralelamente ao mercado *main stream*. Em um contexto cultural multimídia e permeado por hibridismos estéticos faz todo sentido que as estratégias para se fazer um filme sejam semelhantes às de gravar um álbum de música. Ou, que ir a uma mostra de filmes seja uma experiência espectral semelhante a um festival de música. E, por fim, esse paralelo entre música e audiovisual trás o debate do amador *versus* profissional, no qual o termo *de garagem*, faz alusão direta com o ambiente caseiro, diretamente ligado a uma forma amadora de se fazer cinema ou música.

E, uma última reflexão acerca da apropriação do termo *de garagem* para descrever um cinema que estaria se distanciando dos mecanismos estatais de sustentabilidade pode apontar para um desejo por parte de seus realizadores de que seu cinema encontre um lugar na indústria, como ocorre com muitas bandas *de garagem*. Se analisarmos historicamente a indústria da música brasileira veremos que as bandas e artistas populares não estabeleceram uma relação de dependência com o Estado, como ocorreu com o cinema, e mesmo no cenário da música independente do qual despontam as bandas *de garagem* o que viabiliza sua sustentabilidade é o potencial de atingir o público, seja fazendo shows ou vendendo discos. Logo, talvez exista para esses cineastas do *cinema de garagem* uma vontade de que para o seu cinema a sustentabilidade também venha da relação com o público.

1.3. O Cinema amador de ficção e suas “bordas”

No artigo *Perspectivas Sobre o Cinema Amador de Ficção no Brasil: o Caso das “Bordas”*, publicado em 2007 pela revista *Laika*, Laura Loguércio Cánepa e Alfredo Suppia trabalham com dois termos que se intersectam teoricamente: o *cinema de bordas* e o *cinema amador*. Para as análises serem feitas, Laura e Alfredo buscam nos trabalhos de diversos autores - dentre eles Guy Edmonds, Ryan Shand, Marcius Freire, Bernadette Lyra, Roger Odin, Gelson Santana, Patrícia Zimmerman - referências que possam ser utilizadas para relacionar esses dois conceitos. Na perspectiva dos autores, os dois “tipos” de cinema podem ser analisados de maneira

associada:

Este trabalho discute o conceito de cinema amador de ficção (Shand, 2013) a partir da perspectiva do *cinema de bordas* brasileiro (Lyra, 2009). O objetivo desta discussão é pensar possibilidades diversas de mapeamento da produção audiovisual circulante fora dos circuitos de legitimação e recepção institucionalizados, de forma a contribuir para uma história mais abrangente e inclusiva do audiovisual nacional. Nesse sentido, o cinema *de bordas*, enquanto método de abordagem, será relacionado à história do cinema amador brasileiro (Foster 2010; Foster 2013) e às discussões sobre o cinema amador de ficção em nível mundial (Edmonds 2013, Craven 2013). (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 1)

Os autores entendem que o *cinema de bordas* pode ser um filtro, um “método de abordagem”, que surge a partir da observação do cinema amador no Brasil. O cinema amador é reconhecidamente um fenômeno mundial e possui uma historiografia própria, tendo se desenrolado juntamente com o cinema institucionalizado.

De fato, os filmes amadores, ainda que tenham uma trajetória paralela à do cinema comercial desde 1895, foram por muito tempo percebidos como obras irrelevantes, geralmente definidas por termos negativos: não-comerciais, não-profissionais, desnecessárias. Porém, como argumenta Patrícia Zimmermann (2008, 1-2), esse vastíssimo material produzido no mundo todo ao longo de mais de um século de história do cinema constitui uma prática de produção audiovisual que revela discursos não-oficiais muitas vezes reprimidos pela historiografia, concretizando abstrações variadas sobre os processos históricos na forma como eles são percebidos na vida cotidiana. Essa integração entre memórias sociais e pessoais pode se apresentar em ampla gama de combinações – e em obras singulares que podem ir do filme de família à animação; do documentário à ficção. (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 2)

O *cinema de bordas* seria, então, um tipo de cinema feito dentro da perspectiva amadora que apresenta certas combinações específicas e identificáveis, sendo a mais notória delas o fato de serem filmes de ficção. É importante, contudo, atentar para o fato que a proposta dos autores não é enxergar o *cinema de bordas* como um braço do cinema amador, ou uma linha dentro dele. Mas sim uma maneira de analisá-lo e organizar sob uma nomenclatura aspectos relevantes dessa produção. Como definição do *cinema de bordas* os autores afirmam:

[...] gostaríamos de definir brevemente o chamado cinema de bordas como um fenômeno formado por experiências amadoras de ficção audiovisual feitas por pequenas comunidades (que podem ser colegas de escola, famílias estendidas, grupos de amigos, vizinhos, etc.) capazes de adaptar um imaginário compartilhado específico aos moldes disponíveis na indústria cultural (na maioria das vezes, o longa-metragem de ficção e de gênero), geralmente em produções feitas para consumo próprio da comunidade, em exibições improvisadas e itinerantes, pela distribuição de número limitado de cópias ou, mais recentemente, pela rede mundial de computadores. (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 4)

Não estamos partindo do princípio que um filme ser considerado amador seja necessariamente ruim. Mas, pode ser um tanto quanto limitador para as potencialidades dos filmes,

seja de serem exibidos, vistos, estudados, etc. E é claro que, se isso ocorre, é porque existe todo um histórico acumulado que criou o imaginário e estabeleceu as práticas do que são os filmes amadores e o que representam para o cinema de forma geral. Sobre esse aspecto os autores nos dizem:

Em princípio a ideia de profissionalismo sugere a realização de uma tarefa com vistas ao retorno financeiro, enquanto o amadorismo indica uma atividade feita por amor ou por prazer. Como aponta Zimmermann (1995, 12), a partir dessa diferença básica as distinções sociais entre profissionalismo e amadorismo se desdobram em questões mais complexas, com a ideia de profissionalismo ligada ao tempo útil e à esfera pública, e a de amadorismo ao tempo livre e à esfera privada. (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 4)

Historicamente, como os autores apontam, quando o cinema estava em seu início e não havia ainda uma indústria consolidada, e essas distinções eram menos evidentes:

Foi com a padronização tecnológica e com a industrialização mais intensa do cinema que a clivagem entre o amador e o profissional se tornou mais dramática, dando origem em 1910, à produção de equipamentos não-profissionais nas bitolas entre 9,5mm e 16mm, direcionadas ao consumo doméstico. (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 4)

Assim, é possível perceber que a prática amadora de fazer filmes também encontrava um lugar dentro do mercado. Na verdade, o mercado identificou uma demanda e passou a supri-la oferecendo equipamentos para produção de filmes que não eram considerados profissionais, ou seja, equipamentos que não eram os mesmos destinados aos estúdios e produtores comerciais.

Para o cinema nacional, no entanto, essa distinção entre amador e profissional era menos óbvia e muitas vezes um cineasta amador era visto como um cineasta em início de carreira ou em processo de profissionalização.

No Brasil, contudo, conforme observa Lila Foster (2010, 45), essa situação de amadorismo seria mais disseminada, vindo a perdurar por mais tempo do que nos países desenvolvidos, e sendo tratada, muitas vezes, como uma possível 'porta de entrada' para o cinema profissional. Para a autora, no caso de um país econômica e tecnologicamente dependente como o Brasil, que quase sempre via o desenvolvimento técnico, científico e estético do cinema ser decidido além de suas fronteiras, definir o cinema profissional pode ser muitas vezes tão complicado quanto definir o cinema amador (Foster, 2013, p. 166). (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 5)

O que inicialmente poderia ser um fator determinante para a identificação de filmes amadores – as bitolas utilizadas – não pode ser entendido de maneira tão óbvia, já que havia um componente de experimentalismo no cinema de autor que flertava com a estética do filme amador. Inclusive, nos anos 60 e 70 surgiram alguns festivais dedicados a exibir filmes nessas bitolas amadoras, como Super Festival Nacional do Filme Super-8. É, então, com o advento de uma nova tecnologia que ocorrem mudanças significativas nesse cenário.

Algo mudou nesse cenário, porém, com a popularização progressiva do vídeo doméstico a partir dos anos 1980. Com a chegada do Betamax (Sony) e do VHS (JVC), o universo do filme amador adquiriu uma dimensão muito mais trivial e acessível. Desde então, produtos audiovisuais amadores com registros de fatos de interesse jornalístico ou de cenas inusitadas da vida cotidiana começaram a proliferar, passando a habitar diferentes modalidades de programação (inicialmente) televisiva, e chamando atenção para características do manuseio amador – conforme se verifica em gêneros como as populares e longevas 'videocassetadas' ou telejornais repletos de imagens de 'cinégrafistas amadores'. Finalmente, no século XXI, com a expansão dos meios digitais e a disseminação do uso da internet, o fenômeno adquiriu alcance até então incomparável, não apenas em termos de volume de produção, mas, sobretudo, de distribuição e circulação. É nesse contexto de popularização, multiplicação e disseminação dos vídeos domésticos e amadores, dos anos 1980 até os tempos digitais atuais, que surge o conceito de *cinema de bordas* enquanto modalidade do audiovisual amador do Brasil e também enquanto método de abordagem da produção audiovisual amadora no Brasil. (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 6)

Sendo assim, percebe-se que o *cinema de bordas* surge, ou é reconhecido, a partir de um determinado momento histórico do audiovisual brasileiro em que as tecnologias de produção e exibição contribuíram com a organização de um cenário em que o audiovisual se fazia cada vez mais presente na vida cotidiana das pessoas para além das salas de cinema. A relação que as gerações dos anos 80 em diante estabelecem com o audiovisual é muito distinta que a das gerações que cresceram com um tipo de experiência audiovisual que incluía basicamente o cinema e a televisão. É inerente, então, que a ideia de “filme amador” também configure atualmente novas possibilidades quando comparada àquela que se tinha até meados do século XX. E, dentro dessas novas possibilidades, é possível destacar o *cinema de bordas*.

O termo *cinema de bordas* foi adotado por um grupo de pesquisadores, dentre eles Bernadette Lyra e Gelson Santana autores do livro *Cinema de Bordas*, para falar de “um tipo de cinema popular brasileiro que se apropriava de maneira anárquica dos códigos do cinema dominante e de alguns gêneros canônicos” (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 7). Cánepa e Suppia afirmam, ainda, que para esse grupo de pesquisadores até mesmo produções como as chanchadas dos anos 1940/50 e os filmes d'Os Trapalhões se encaixariam nesse filtro, visto que essa apropriação dos códigos do cinema dominante está presente nesses filmes, ainda que não entrem no escopo do cinema amador.

Os autores destacam também a heterogeneidade da produção que pode ser abarcada na proposta do *cinema de bordas* e, de certa maneira, o que permite que determinados filmes sejam vistos como “de bordas” é o fato de serem produções que estabelecem suas narrativas de maneira que dialogam constantemente com as grandes produções inseridas no mercado, que seriam o modelo de cinema “bem sucedido”.

Não obstante, o conceito (de cinema de bordas) não pressupõe um movimento ou escola,

mas um fenômeno difuso, um cinturão para efeito de pesquisa estabelecido a partir de um método de observação, abrangendo uma produção heterogênea. Tal produção compartilha características como a presença da ficção e a precariedade de infraestrutura, mas, principalmente, o fato de relacionar-se com um suposto 'centro', constituindo-se num terreno de relação com um outro, e tendendo frequentemente à paródia ou à sátira, mesmo que involuntariamente. (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 7)

Assim sendo, é necessário observar que, do ponto de vista da narrativa histórica, o que determina a existência de um *cinema de bordas* é a postura de quem observa esse cinema e traça parâmetros para ele. Não uma demanda do próprio grupo de realizadores *de bordas* que reivindicam para si um termo que os auto-defina – mesmo porque não há um movimento organizador desses cineastas. Em outras palavras, como afirmam os autores:

Acreditamos que, embora viável, a definição do 'cinema de bordas' como fenômeno de produção (portanto, como um conceito passível de ser extraído dos próprios filmes) não é suficiente. É preciso assumir o caráter de construção teórica embutido no “cinema de bordas”, reconhecendo a participação do pesquisador/observador. (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 7)

O *cinema de bordas* é, de fato, como afirmam os autores do artigo, um “método de abordagem” de um determinado tipo de produção cinematográfica. Esse tipo de produção seria, de forma generalizada, o próprio cinema amador. O *cinema de bordas* existe - enquanto conceito - porque um grupo de pesquisadores resolveu olhar para uma série de filmes que integram a produção cinematográfica brasileira amadora de maneira a enxergá-los como representantes de uma movimentação difusa, contudo perene, que ocorre fora do circuito comercial de produção e exibição.

A partir daí, o grupo de pesquisa passou também a tomar contato com outro tipo de produção, videográfica e amadora, composta por vídeos de ficção realizados em pequenas comunidades periféricas, desde meados dos anos 1980, nos quais se observa a emulação dos cânones do cinema industrial de gênero semelhante à das produções comerciais até então examinadas, só que em condições muito mais precárias. Assim, à medida em que se percebeu a heterogeneidade e frequência do material existente em todo país, passou-se a conceber diferentes níveis para essa produção: um mais comercial e outro, considerado ainda mais periférico (LYRA, 2009). (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 8)

Esta produção “mais periférica” está compreendida em um período histórico determinado, dos anos 80 em diante, basicamente, e está diretamente vinculada a um aspecto técnico da atividade cinematográfica. O advento do vídeo permitiu uma certa popularização dos meios de produção e exibição de obras audiovisuais. Nos anos 80 e 90, os filmes lançados no cinema eram posteriormente distribuídos em vídeo por videolocadoras. Os aparelhos de videocassetes se tornaram um item presente em muitas casas, no mundo todo. Novamente

equipamentos não profissionais passam a ser produzidos e vendidos a preços bem mais acessíveis quando comparados às câmeras amadoras de S-8. É um momento muito estimulante para cineastas amadores e não é por acaso que o levantamento feito pelo grupo de pesquisadores do *cinema de bordas* identificou dezenas de realizadores atuantes nesse período, com diversos títulos realizados em todos as regiões do país.

Oriundos de diferentes estratos sociais, com variados níveis de capacitação, inserção e fama local, esses cineastas compartilham alguns procedimentos no que se refere aos modos de produção. Eles são, por exemplo, quase sempre também roteiristas e produtores de seus filmes. Usam majoritariamente recursos financeiros próprios, realizando filmes muito baratos e com tecnologia de vídeos caseiros. Esses realizadores também buscam colaboradores entre parentes e amigos, fazendo suas gravações em locais reais e com o mínimo de interferência (muitas vezes em suas próprias casas ou locais públicos como praças, ruas e escolas). As cópias disseminadas em locadoras de vídeo locais ou em venda direta. (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 9)

Observa-se que, embora esses realizadores atuem em regiões geograficamente distantes e muito provavelmente não se conheçam, a coincidência de procedimentos sugere uma padronização mínima nos métodos de trabalho desses cineastas. Assim, embora não seja um tipo de produção integrada ao mercado cinematográfico e que em muitos casos esses realizadores não tenham chegado a ter no cinema sua principal atividade financeira, existe uma linha de pensamento criativo que permite destacar esses realizadores do cenário amador mais generalizado e deslocar seus filmes do âmbito dos filmes de família.

Além dessas semelhanças nota-se que os filmes também tem características formais em comum. A mais notória é a atmosfera amadora e improvisada das gravações, em que fica clara tanto a inexperiência dos atores quanto a intimidade existente entre eles. Mas há ainda outros elementos. Um deles é o apelo às convenções dos gêneros narrativos canônicos, em particular os filmes de ação/aventura e terror. Há também clara tendência à comicidade (voluntária ou não), causada tanto por *gags* ensaiadas quanto por improvisos ou mesmo acidentes durante as gravações. E notória, além disso, a incorporação do repertório midiático (sobretudo o televisivo) em voga durante a produção, com menções a filmes, novelas, programas humorísticos e comerciais de TV. Os filmes tendem à longa duração, sendo a maioria deles de média e longa-metragem, possivelmente porque a maioria dos diretores se inspira nos formatos de episódios de televisão e nos filmes comerciais. Há, por fim, o não disfarce das características locais e dos sotaques, somado à preocupação de registrar lugares marcantes para os habitantes das cidades em que os filmes são realizados. (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 9)

Assim foi se desenhando, para esses pesquisadores, o perfil do *cinema de bordas* através de um extenso mapeamento que encontrou uma série de filmes em que é possível identificar traços comuns tanto nos aspectos técnicos como formais apontados nas citações acima. Dentre os realizadores documentados está, por exemplo, Aldenir Trindade Fortes (Aldenir Coti), diretor e ator de seus próprios filmes, que criou os personagens Rambú e Roquí (inspirados no Rambo e

Rocky, ambos interpretados por Sylvester Stallone) que protagonizaram séries de filmes produzidos entre a década de 80 e 2000.

Os autores destacam que os procedimentos de realização desses filmes, que compreende uma combinação de técnicas de produção específicas e marcas estéticas recorrentes, apresenta uma forte relação com a “tradição dos filmes amadores brasileiros” (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 9). Citando o trabalho de Lila Foster, que aponta algumas diretrizes da prática amadora no Brasil, dentre elas a “condição amadora em si do cinema brasileiro” (FOSTER, 2010, p. 52), os autores afirmam:

[...] quanto à condição amadora 'em si' do cinema brasileiro, apontada por Foster, pode-se sugerir a existência disseminada de um tipo de espetatorialidade produtiva que dá origem a obras (tanto comerciais quanto amadoras) construídas a partir de 'retalhos' de clichês narrativos e de imagens já vistos, articuladas de modo anárquico por realizadores que se posicionam num ponto intermediário entre o desejo de oferecer criações próprias e o de reproduzir o que lhes parece ser o “Cinema” enquanto instituição. (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 10)

Pode parecer um tanto contraditório o caminho apontado pelos autores para tratar esse *cinema de bordas*. Afinal, se existem uma conformidade tão grande com o cinema amador por que não simplesmente acomodá-los nessa categoria? Porque existe, nos realizadores desses filmes, um estímulo de realização audiovisual que vai além do mero registro caseiro, familiar ou cotidiano. A “espetatorialidade produtiva” atua de forma mais complexa nesses realizadores autodidatas gerando o desejo de realizar obras de ficção em conformidade com os padrões do cinema comercial. E é justamente esse “esforço ficcionalizante”, apontado por Suppia (2012, 22) com base na semiopragmática de Roger Odin, que permite destacar os *filmes de bordas* do escopo genérico dos filmes amadores:

[...] se a principal característica dos filmes de família (*'films de famille'*) está no fato de serem endereçados àqueles que vivenciaram o que é representado na tela, isso se aplica também, em certa medida, ao 'cinema de bordas'. As características textuais identificadas por Odin que estimulam o espectador a ler um filme doméstico como tal (ausência de fechamento narrativo, temporalidade linear descontínua, indeterminação espacial, narrativa dispersa, imagens borradas, movimentos bruscos, remissão à câmera e som irregular) também podem ser constatadas em muitos filmes de bordas. Mas, embora tal produção audiovisual amadora e independente possa apresentar muitos (senão todos) os elementos textuais específicos do filme de família elencados por Odin, o esforço ficcionalizante na maioria (senão na totalidade) dessa produção é também bastante marcado. Nesse sentido, o filme de bordas acaba se prestando a um duplo objetivo: não só relembra e celebra a experiência dos envolvidos na filmagem, como também se abre para a espetatorialidade alheia. Ao articular a especificidade do registro amador às convenções do cinema de ficção, tais filmes podem configurar um tipo de cinema “comunitário”, um gênero híbrido ou transicional, a meio caminho entre a esfera doméstica e a esfera pública (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 11)

A tarefa de observar e teorizar acerca do *cinema de bordas* aponta, portanto, para caminhos metodológicos que fogem do “instrumental teórico tradicional”. Este, “bem equipado para investigações sobre o cinema industrial – e mesmo sobre o cinema de arte – funciona precariamente quando o objeto de estudo é um filme amador comunitário ou de bordas” (CÁNEPA; SUPPIA, 2013, p. 13). Logo, observa-se que, embora o *cinema de bordas* estabeleça seus códigos estéticos e metodológicos a partir do diálogo constante com o cinema industrial, quando se trata de teorizar a respeito deste cinema é necessário enxergá-los não como estando somente “à margem” do cinema industrial, mas protagonistas de um outro cenário amplo do cinema brasileiro que se estabelece paralelamente ao circuito comercial de filmes. Este “cenário paralelo” pode, sim, ser abordado de um ponto de vista *marginal* ao mercado cinematográfico, ainda que não menos complexo ou profícuo formal e esteticamente.

1.4. As margens do cinema brasileiro e o hibridismo como característica

Neste subcapítulo a referência é um artigo escrito por Rosana de Lima Soares intitulado *Onde estão as margens do cinema brasileiro?*, publicado na *Revista LIS – Letra, Imagem y Sonido*, em 2011. Neste texto a autora problematiza o termo “margem” e como ele pode ser entendido no contexto do cinema nacional. Após a exposição teórica, a autora trás como exemplo de caso três filmes que na prática não fazem parte do escopo da “nova cena do cinema brasileiro” e não se relacionam diretamente com *Cartão Postal: Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e *Peões* (Eduardo Coutinho, 2004). Esses são filmes integrados ao mercado, foram lançados no circuito comercial, aclamados pela crítica e são representantes de um cinema de autor reconhecido internacionalmente. No entanto, a abordagem teórica de Rosana à respeito das “margens” do cinema brasileiro e do hibridismo presente neste cinema é pertinente às discussões que envolvem a nova cena do cinema brasileiro contemporâneo.

No início do artigo, a autora afirma tratar do cinema brasileiro contemporâneo, e os filmes que ela escolhe para analisar compreendem praticamente o mesmo período ao qual se dedica Marcelo Ikeda, com exceção de *Central do Brasil* que é do século passado. Os três filmes escolhidos por Soares fazem parte do escopo do cinema institucional, do qual *Cartão Postal* não é representante, no entanto, o que nos permite uma apropriação de suas reflexões é o fato de que o recorte temporal dos filmes escolhidos por ela compreende o mesmo contexto atual em que se produziu *Cartão Postal* e os filmes que Ikeda aborda. É muito pertinente para nossa discussão a ideia de “margem”, mas nos distanciando um pouco da relação mais óbvia com o Cinema Marginal. Nesse artigo a autora discorre sobre suas percepções e o que entende a respeito do conceito de

margem. A respeito dos três filmes abordados a autora afirma:

Em sua variedade narrativa, estética, tecnológica e cronológica, esses filmes apresentam um traço comum: a diversidade intrínseca e extrínseca a essas produções leva-nos a reconhecê-las como *filmes híbridos* (ou impuros), traço esse que consideramos uma das (possíveis) margens do cinema brasileiro contemporâneo. (SOARES, 2011, p. 81)

Assim como nesses filmes que a autora cita, a característica híbrida está presente também nos *filmes de garagem* dos quais nos fala Ikeda. Esse fato nos leva a observar algo que a autora irá abordar no decorrer do artigo que seria entender o *hibridismo* como uma característica do cinema brasileiro de maneira geral e como essa característica determina a constituição de suas “margens”. A autora ainda afirma que o cinema brasileiro é “híbrido desde suas origens” e “ele próprio, margem de uma indústria predominante” (a de Hollywood). É partindo então dessa ideia do hibridismo no cinema brasileiro que Soares começa a refletir acerca de suas margens:

Se pensarmos em margens como lugares não apenas de circunscrição e fechamento mas como zonas de passagem – espaços limítrofes em que interior e exterior podem se confundir, misturando fronteiras – teremos uma aproximação à pergunta aqui lançada. (SOARES, 2011, p. 82)

Nessa perspectiva de “margens” como “zonas de passagem”, podemos dizer que essas margens seriam justamente onde se manifestam os hibridismos. E, citando “A terceira margem do rio” de João Guimarães Rosa, essa ideia é reforçada ao assumir que as margens na verdade podem ser um espaço de mediação muito mais do que delimitação:

O conto “A terceira margem do rio”, do escritor brasileiro João Guimarães Rosa, mostrou-nos um novo aspecto, impensado até então, de que poderia haver uma 'terceira margem' (ou uma *margem da margem*). Mas foi além disso, ao apontar para um outro lugar: as margens não estão apenas nas bordas ou ao redor de algo, mas podem estar enfronhadas em seu interior, em seu *meio*. As margens não são apenas o que se coloca entre alguma coisa, mas o próprio 'entre' constitui-se uma margem. (SOARES, 2011, p. 83)

Rosana trabalha em seu artigo com termo “formas organizadoras” do cinema brasileiro. O termo é trazido dos estudos de Bernadette Lyra e se mostra bastante eficiente para pensar um cinema que ela acredita não ser possível de se estabelecer classificações rígidas. Os filmes independentes realizados pela jovem geração atual de cineastas também não permitem classificações rígidas, e enxergá-los dentro desta lógica de “formas organizadoras” faz todo sentido. É possível, portanto, enxergar os filmes da nova cena do cinema brasileiro, inclusive *Cartão Postal*, não como inseridos numa categoria externa ao cinema institucional, mas sim como pertencentes a uma “forma organizadora” outra que não essa, não necessariamente excluído por ela mas

relacionando-se com o cenário audiovisual contemporâneo de maneira distinta. Assim, assumimos a postura de analisar *Cartão Postal* não pela sua exclusão de um cenário específico mas como parte integrante do hibridismo que compreende o cinema nacional como característica intrínseca. Ou seja, não é algo exclusivo o hibridismo estético de *Cartão Postal*, mas sim é através dele que o filme se destaca, sejam nas formas de produção e no resultado estético, o que iremos explorar com mais detalhes no próximo capítulo.

Dessa forma, orientamos nossa discussão de modo a pensar a nova cena do cinema brasileiro não como externa a uma ordem vigente, mas como pertencente a essa “ordem”. Deixamos a armadilha de analisar *Cartão Postal* pelo ponto de vista de não inserção no mercado ou ao circuito de festivais mas passamos a vê-lo como representante de um cinema que se faz possível justamente pela lógica da indústria e pela presença de um sistema alternativo a ela. As “formas organizadoras” em que se inserem esses *filmes de garagem* são possíveis e existem de fato como consequência histórica das fases e etapas vividas pelo cinema nacional. Vale alertar aqui, contudo, que não são somente dados históricos, existem fatores que envolvem o contexto dos realizadores e grupos envolvidos na produção desses filmes que são também determinantes para sua realização.

Ao avançar na discussão acerca das “terceiras margens do cinema brasileiro”, a autora aponta para um padrão do que seria considerado cinema brasileiro nos dias de hoje: “Uma mistura de temáticas sociais, legitimação junto ao público, qualidade tecno-tecnológica e certa dose de pragmatismo comercial parecem predominar em filmes lançados a partir do ano 2000.” (SOARES, 2011, p. 84). Ela cita alguns filmes que estariam nesse padrão, como *Carandiru* (2003) de Hector Babenco e *Lavoura Arcaica* (2001) de Luiz Fernando Carvalho, e afirma que essas características demarcariam uma das possíveis margens do cinema brasileiro contemporâneo. Na sequência ela descreve o que poderia ser visto como uma outra margem, os Globo Filmes, como *Olga* (2004) de Jayme Monjardim e *Deus é Brasileiro* (2003) de Cacá Diegues, que são bem sucedidos comercialmente mas também criticados “pela suposta concessão a um *padrão televisivo*”. Por fim, ela aponta, ainda, uma outra margem que seriam os filmes “que se fazem de forma experimental, respondendo – talvez – à busca por encontrar uma voz própria que diferencie a produção brasileira daquela que poderíamos chamar de 'globalizada'”. (SOARES, 2011, p. 85). Seriam esses filmes como *Um Copo de Cólera* (1999), de Aluizio Abranches e *O Invasor* (2001) de Beto Brant.

A polarização dessas três categorias de “margens” é, para a autora, insuficiente para “dar conta da atual produção brasileira” e permeia principalmente a questão do cinema nacional “tido como periférico em relação ao cinema mundial” (SOARES, 2011, p. 86). Essa conclusão a qual Rosana chega é bastante pertinente quando levamos em conta que essas polarizações das margens contribuem para que não se olhe para os filmes brasileiros contemporâneos como produtos

carregados de complexas relações. Importante ressaltar que essas três margens que a autora descreve acima compreendem um cinema que identificável como o “cinema institucional” descrito anteriormente por Cánepa e Suppia. Sendo assim, existe um tipo de cinema que não está integrado ao espaços institucionalizados – que é o cinema do qual fala Ikeda, por exemplo - e que por si só poderia caracterizar uma outra margem do cinema brasileiro contemporâneo.

A autora afirma que os filmes realizados no Brasil a partir dos anos 2000 não são mais integrantes da retomada, mas pertencentes a um momento de normalização do cinema brasileiro (SOARES, 2011, p. 87).

Mais do que um *movimento*, portanto, tais filmes – e seus realizadores – parecem demarcar um *lugar*: lugar de produção, realização e recepção de obras que ao mesmo tempo diluem e reforçam, estabelecendo contornos, as margens do cinema brasileiro contemporâneo. Notamos assim uma certa *normalização* – mesmo que não haja uma *normalização* – dessa produção recente, apoiada por leis de incentivo fiscal mas, sobretudo, pelo maior reconhecimento do público. Nesse ponto se coloca um outro traço singular desses filmes: uma tendência não propriamente a um *apagamento* mas a uma *mistura* de fronteiras entre o popular, o massivo e o erudito; entre o documental e o ficcional; entre o coletivo e o individual; entre o urbano e o rural, realizando um cruzamento entre o que é considerado central o periférico não apenas em relação ao cinema mas à própria sociedade brasileira. (SOARES, 2011, p. 87)

O que a citação parece querer sugerir com o termo *normalização* é o delineamento de um momento cinematográfico distinto do que foi a retomada, em que se deve olhar para a produção cinematográfica não como um movimento de reestruturação da produção, mas assumir que já houve a reestruturação e agora o cinema nacional se desenrola a partir diferentes *lugares* – margens – que consolidam distintas práticas e métodos de realização.

Este cinema que a autora descreve como “apoiado em leis de incentivo fiscal” é justamente aquele cinema ao qual Ikeda se refere como sendo limitante para a inserção de jovens cineastas, ou seja, a autora parece falar de um cinema que seria talvez antagonista do qual fala Ikeda, mas que ainda sim compartilham de algumas características, como o hibridismo que ambos apontam nos filmes que citam. Assim, os dois autores observam um mesmo contexto do cinema nacional, Soares destacando o que seria um “cinema institucional” e Ikeda o cinema que está fora desse circuito de legitimação. Dentro da própria percepção que Soares tem à respeito das “margens” é possível, então, enxergar esses dois cinemas abordados pelos autores como margens distintas de um mesmo *cinema brasileiro contemporâneo*. E uma das características apontada pela autora a respeito da *margem do “cinema institucional” brasileiro contemporâneo* seria a *diversidade*, que resulta na produção de filmes *híbridos*:

A partir dessas *possíveis margens* é que ousamos propor a esses filmes um traço (in)comum: a diversidade que os caracteriza nos leva a demarcá-los como *filmes híbridos* (ou *impuros*). Mas como reconhecer um filme como *híbrido*? Tomamos essa palavra no sentido de algo composto por elementos diferentes, heteróclitos, disparatados. Dessas combinações resultam filmes *impuros*, ou seja, formados por partes estranhas entre si. Traço predominante no cinema brasileiro contemporâneo, são *formas híbridas* que parecem delinear suas margens, afastando-o, ao mesmo tempo, da produção politicamente correta de décadas passadas e de uma desmobilização em relação à crítica da realidade. (SOARES, 2011, p. 88)

Nota-se que a autora dá bastante destaque para a ideia de hibridismo que permeia o cinema brasileiro contemporâneo e que este é um conceito recorrente nos autores que referenciamos aqui. Ikeda também trabalha com esse conceito e reconhece na “nova cena” do audiovisual brasileiro componentes híbridos tanto estética quanto formalmente. Para Soares, o conceito de *filmes híbridos* está atrelado a ideia de múltiplas margens pelas quais o cinema brasileiro contemporâneo transita:

Como ponto de partida, lembremos algumas características do cinema brasileiro contemporâneo (a partir da 'retomada'): diversificação geográfica (regionalização), etária (cineastas antigos e novos) e de gênero (aumento da participação feminina); comunicação com um público mais amplo; co-produções com emissoras de televisão; maior visibilidade em festivais internacionais; aumento do número de títulos finalizados e lançados; maior inserção na mídia; variedade de 'formas organizadoras'. (SOARES, 2011, p. 88)

Nesse ponto do artigo ela recorda mais uma vez a pergunta-título que orienta o desenvolvimento do trabalho: “onde, afinal, estão as margens do cinema brasileiro?” (SOARES, 2011, p. 89). Sua proposta é, então, analisar os três filmes selecionados de modo a não perder de vista essa pergunta que orienta todo o raciocínio presente no artigo.

Partindo da diversidade como marca e estabelecendo outros critérios – temáticas sociais, qualidade técnica e comunicação com o público -, propomos pensar os contornos desse cinema a partir do que chamamos de *filmes híbridos* (ou *impuros*), caracterizados sobretudo pelas transposições que estabelecem entre margens anteriormente bem demarcadas. (SOARES, 2011, p. 89)

Assim, ela inicia a análise de *Central do Brasil* (1998, Walter Salles), *Cidade de Deus* (2002, Fernando Meirelles e Kátia Lund) e *Peões* (2004, Eduardo Coutinho). Nesses três filmes ela identifica simetrias e dissonâncias no que se refere ao caráter híbrido da produção cinematográfica brasileira atual – lembrando que ela se refere ao universo dos filmes que ocupam os circuitos de legitimação e espaços institucionalizados -, o que a autora reconhece ser a “*tônica dominante* do cinema brasileiro contemporâneo” (SOARES, 2011, p. 90).

As dissonâncias ela reconhece principalmente em como e por quem as histórias do três filmes são narradas. Em *Central do Brasil*, com a narração em terceira pessoa, o convite que se faz

ao espectador “não é inclusivo, mas excludente, e afasta o espectador, situando-o como se assistisse a uma realidade que não lhe diz respeito” (SOARES, 2011, p. 89). Em *Cidade de Deus* a aproximação do espectador em relação aos personagens é mais estimulada, seja pelas “cenas de impacto” e “os efeitos visuais utilizados, em ritmo frenético de videoclipe”, seja pela narração dos próprios personagens envolvidos. Ainda assim, em *Cidade de Deus*, “o convite feito ao espectador dá voz aos personagens mas demarca nitidamente suas margens: 'eles' (os que demandam nosso olhar ao apresentar suas versões) continuam separados de 'nós' (que podemos aderir ou não a essa demanda), ainda que narrando sua história em primeira pessoa” (SOARES, 2011, p. 89). Quando Rosana fala do terceiro filme, *Peões*, o vê como levando a um outro nível os hibridismos, e “apresenta-se diante do espectador como um convite a uma mobilização que torna indistintas as clássicas separações entre o 'eu-aqui-agora' e o 'ele-lá-então' da enunciação” (SOARES, 2011, p. 90).

A reflexão a respeito de “quem fala” e “onde fala” nos filmes citados é o que, segundo a autora:

direciona o cruzamento dos filmes destacados, e de forma fluida, mobiliza o espectador a distanciar-se ou aproximar-se desses que falam. Tal contraponto é proposto no jogo que se estabelece entre aquele que filma e aquele que narra, aquele que olha e aquele que é olhado. De onde podemos afirmar que ainda que partam de *lugares comuns* os três filmes estabelecem com os personagens e com os espectadores relações diversificadas, tornando novamente improvável a tentativa de uniformizar o cinema brasileiro. (SOARES, 2011, p. 91)

A simetria – ou o *lugar comum* de que a autora menciona – observa-se nesses três filmes na temática social e na escolha do personagens protagonistas que se encontram de alguma forma marginalizados. Mais especificamente: “os filmes apresentam, sobretudo, diferentes maneiras de narrar os conflitos políticos e culturais, as distinções entre as classes sociais e o cotidiano daqueles que se encontram em posição economicamente periférica.” (SOARES, 2011, p. 91)

Os três filmes trazem para o centro de suas narrativas e como cenário de suas tramas as diversas possibilidades que o espectador tem de enxergar e se relacionar com as *margens*, sejam elas sociais, culturais, políticas, econômicas e etc. São todas essas dimensões e outras mais que tecem as diversas *margens* possíveis e vão delineando suas rotas de transposição. É o conceito de *margem* como tema e como forma.

Em suas margens – aquilo que margeiam, aquilo que os limita – esses filmes têm em comum a tematização (presente em suas figurações) de um certo momento sociocultural e político vivido no Brasil. A ausência de distinções claras entre os diferentes atores sociais e, ao mesmo tempo, a fixidez das posições por eles ocupadas transparece nessas histórias de pessoas (in)comuns presentes nesses filmes, numa síntese possível da sociedade brasileira e suas contradições, diferenças, valores e posições. O que vemos, portanto, são *deslocamentos* e *desdobramentos* de margens em transposição: as margens chegam ao

centro, o centro vai às margens; a periferia *atravessa* o centro e é por ele *margeada*. (SOARES, 2011, p. 92.)

Neste momento surge a questão do porquê esmiuçar o texto da autora e descrever esse processo de análise que ela emprega na abordagem desses três filmes, já que a princípio esses três longas não se relacionam diretamente com *Cartão Postal*. A maioria dos filmes que a autora cita em seu artigo como sendo integrantes desse cinema híbrido contemporâneo são obras que apresentaram, minimamente, um reconhecimento por parte do público e algum nível de interação com o mercado. Ou seja, são filme que integram os “circuitos de legitimação e recepção institucionalizados”, o que não é o caso de *Cartão Postal*. No entanto, o conceito de margem como sendo os meios pelos quais se produzem os hibridismos é aplicável também para o cenário cinematográfico do qual *Cartão Postal* faz parte. Afinal, se o hibridismo é uma característica intrínseca ao cinema brasileiro é lógico pensar que esteja presente nos diversos extratos que compõem a produção cinematográfica, do cinema mais amador ao comercial.

O principal ponto que a autora destaca, a diversidade como marca do cinema brasileiro contemporâneo e a consequente hibridização dos seus filmes, é justamente o que possibilita delimitar esse cenário dos filmes independentes coletivos do qual *Cartão Postal* faz parte. Se retomarmos o ponto em que Soares fala dos critérios para se pensar os filmes híbridos - “temáticas sociais, qualidade técnica e comunicação com o público” (SOARES, 2011, p. 89) - é possível afirmar que *Cartão Postal*, ainda que não pela vias institucionais, cumpre esses critérios.

1.5. Das similaridades e diferenças do(s) cinema(s) brasileiro(s) contemporâneo(s)

Os textos que foram analisados neste capítulo inicial contribuem para que se possa ter um panorama das relações que se estabelecem no cinema contemporâneo brasileiro e apontam para o fato de que existem ângulos diversificados de observação desse cinema. Opostos porém não necessariamente antagônicos. Por essa razão, para analisar *Cartão Postal* de forma mais específica é importante entender que esses pontos de observação em que se posiciona cada autor podem ser entendidos como complementares. Não é possível afirmar de maneira categórica que *Cartão Postal* se encaixe em nenhum desses perfis cinematográficos levantados pelos autores, mas sim que existem muitas características apontadas que são identificáveis no longa que é nosso objeto de estudo.

Marcelo Ikeda fala de um cinema essencialmente jovem, tanto por ser praticado por jovens, como é o caso do Coletivo Alumbramento, tanto por ser um cinema que tem tomado forma

nos últimos quinze anos. O *cinema de garagem* é descrito por Ikeda como tendo um forte componente coletivo em suas formas de organização. O que se observa na maneira como os filmes são produzidos, com equipes menos hierarquizadas em que as relações são mais flexíveis. Os principais meios de exibição desses filmes, que são os festivais, mostras e cineclubes, também pressupõem uma interação coletiva, que apresenta até mesmo um caráter de celebração, que não está presente de forma tão vital na exibição que ocorre nos circuitos comerciais.

O *cinema de garagem* possui também uma relação com as novas tecnologias de informação e comunicação que ocorre em instâncias distintas ao cinema institucionalizado. Não que seja um cinema mais “conectado” ou mais tecnológico, mas sim mais aberto ao experimentalismo nesses aspectos. Seja na interação entre realizadores, cineclubistas e produtores que se organizam em redes de trabalho virtuais e presenciais, seja nas próprias estratégias de produção que adotam padrões tecnológicos que fogem aos praticados na indústria.

O que se observa nesses cineastas do *cinema de garagem* é que parece haver a crença de que uma nova forma de se fazer audiovisual de maneira sustentável, é possível para além das maneiras institucionalizadas, financeiramente independente de leis de incentivo e editais, ainda que no subcampo que se forma em torno de *cinema de garagem* o financiamento público esteja presente de outras maneiras, como na viabilização das ações de exibição como mostras e festivais, por exemplo. E, ainda que esses jovens realizadores pratiquem formas alternativas de realização, seu cinema está muito longe de ser considerado amador e a atividade cinematográfica é vista como trabalho, existindo a busca por profissionalização.

De fato é possível ver muitas similaridades entre o *cinema de garagem* de Ikeda e *Cartão Postal*. A produção coletiva, a articulação em rede, as técnicas alternativas de produção, o envolvimento em outras iniciativas como cineclubes e oficinas por parte dos realizadores, a integração da comunidade local na produção, a não utilização de financiamento estatal. Todas essas características são notáveis por trás do longa de Josinaldo Medeiros e Wagner e talvez ele possa ser visto com um filme *de garagem*.

Já o *cinema de bordas* apresenta características mais específicas que excluem *Cartão Postal* de seu escopo, embora traga outros aspectos que são identificáveis no longa. O componente amador que existe por trás dos *filmes de bordas* não está presente em *Cartão Postal*. A característica central do *cinema de bordas*, que seria a sua existência a partir do reconhecimento de um outro tipo de cinema – o comercial – não se aplica diretamente no longa. Existe, claro, um diálogo com as produções industrializadas mas que ocorre de maneira distinta, não na chave da sátira e da admiração como ocorre geralmente nos *filmes de bordas*.

O caráter comunitário do *cinema de bordas* é o que estabelece algumas de suas

características mais marcantes, como a valorização dos aspectos regionais e a utilização de cenários reconhecíveis pelo público. Esse caráter comunitário, bem como a utilização de não-atores, são aspectos que *Cartão Postal* compartilha com os *filmes de bordas*. O que afasta o *cinema de bordas* do *cinema de garagem* e de *Cartão Postal* é que não está presente de maneira organizada uma articulação desse tipo de produção, pelo contrário, o que se observa é que os *cinastas de bordas* trabalham geralmente de maneira isolada em suas comunidades. Ou seja, não há a articulação em rede que existe no *cinema de garagem* que possibilita que os filmes de borda circulem de maneira orgânica para além de suas comunidades. Não que inexistam casos de *filmes de bordas* sendo exibidos em festivais, porém quando ocorre é geralmente por iniciativa não dos *cinastas de bordas*, mas de produtores audiovisuais e pesquisadores que identificam o valor desse tipo de produção.

Partindo para os conceitos apresentados por Rosana de Lima Soares pode-se assumir que esses dois cinemas descritos acima, o *de bordas* e o *de garagem*, são duas margens, das muitas possíveis, do cinema brasileiro contemporâneo. Essa ideia de margem trás principalmente a perspectiva de que o cinema nacional é fluido e que mesmo dentro do campo dos “circuitos de legitimação e recepção institucionalizados” há espaço para um cinema essencialmente híbrido e diverso.

E é justamente no hibridismo que reside a similaridade deste cinema que a autora analisa com o *cinema de garagem* e até mesmo com *cinema de bordas*. Nos três filmes que Soares analisa é pouco provável que tenha existido, por trás da produção, a flexibilidade de relações de equipe que está presente nos *filmes de garagem*, ou os improvisos amadores que existe no *cinema de bordas*, porém a autora consegue observar nesses três filmes aspectos que apontam para que se veja o cinema brasileiro institucionalizado contemporâneo de forma mais flexível, e que a consequência deste cinema ser por si só uma das margens de um cinema mundial é o hibridismo estético, presente também nos *filmes de garagem*, nos *filmes de bordas* e em *Cartão Postal*.

2. CAPÍTULO II: Análise de *Cartão Postal*

2.1. Apresentação do Filme

O longa-metragem *Cartão Postal* (60 min, Rio de Janeiro, 2011) foi dirigido por Josinaldo Medeiros e Wagner Novais, nos créditos iniciais são apresentados como produtoras os coletivos Cidadela, Clube de Cinema, Fora do Eixo e Distribuidora de Filmes do Fora do Eixo (DF5). A primeira logomarca que aparece nos créditos iniciais é da Unimed Rio, com a chancela de apresentadora a empresa foi responsável pelo patrocínio direto que garantiu a execução financeira do filme.

A história narrada no longa-metragem se desenrola no tempo futuro, ano de 2016, na cidade do Rio de Janeiro, onde e quando ocorrem os Jogos Olímpicos. O personagem principal do longa é Beijo, liderança de uma comunidade periférica da cidade que não é identificada na história. Ele é responsável por fornecer energia elétrica e gás para os moradores da comunidade. É casado e tem um filho ainda criança. Parte da sua função de líder é garantir a ordem na comunidade, para isso ele anda armado e sempre acompanhado de dois companheiros – também armados – e diz “meter bala em quem merece bala”. O público acompanha o cotidiano de Beijo, intercalado por breves momentos em família e suas funções de líder comunitário, cujo ápice é um episódio em que Beijo executa um vereador e morador da comunidade, responsável por assassinar uma criança. No decorrer da história, é revelado ao público através de *flashback* que Beijo tem outro filho, mais velho que foi criado por um amigo. Já adulto, o primogênito e seu pai adotivo, amigo de Beijo, visitam o líder na comunidade com a proposta de implantar ali um projeto social com o qual trabalham de integração entre cidade e periferia. Esse momento é o ponto de virada da narrativa e o público acompanha a organização de uma emboscada por parte dos rivais de Beijo que culminará com a execução do líder comunitário, logo após o reencontro com seu filho mais velho, em frente à sua própria casa.

De maneira integrada à narrativa central da vida de Beijo são incorporados dois curtas metragens, *Tijolo* (Frederico Cardoso, 2005) e *Tempo de Criança* (Wagner Novais, 2010), e o videoclipe *Lista da Morte*, do grupo de rap Nação Maré (Mauro Arantes e Josinaldo Medeiros, sem data). *Tijolo* narra a rotina de um morador de periferia que trabalha como porteiro no centro da cidade. O personagem é interpretado por Zezé Antônio, mesmo ator que encarna o líder Beijo, que trabalha no centro da cidade. A dificuldade e demora do deslocamento de sua casa até o local de trabalho faz com que ele opte por não voltar todos os dias para sua casa, mesmo que para isso

precise dormir na rua. *Tijolo* é apresentado logo no início do longa, após a apresentação dos patrocinadores e realizadores, e embora seja uma ficção sua estética é documental. Essa estética documental observa-se, por exemplo, na aparente não utilização de iluminação artificial e na opção por enquadramentos que sugerem um certo distanciamento da personagem de Zezé, como se estivesse sendo observado de longe. Em nenhum momento há um enquadramento que sugira o seu ponto de vista. O segundo curta, *Tempo de Criança*, é inserido nos últimos vinte minutos de filme e narra um dia na vida de duas irmãs. As duas ficam sozinhas durante o dia enquanto a mãe sai para trabalhar. A narrativa se concentra na irmã mais velha, que cuida da pequena, dá banho, prepara o café-da-manhã, leva pra escola. Ela também vai pra escola, estuda e brinca, tem seu momento de criança normal. Ao voltar pra casa e preparar o almoço para a irmã mais nova um pequeno acidente acontece: ela deixa a comida queimar e também acaba se queimando. O curta-metragem termina com a mãe chegando em casa no fim do dia e encontrando as filhas. A mais nova dorme e a mais velha está triste, chorando e não quer sair pra brincar. O videoclipe *Lista da Morte* é apresentado aproximadamente na metade do longa e mescla cenas do grupo Nação Maré cantando a música, de dia em meio a própria comunidade, com cenas documentais da atuação da polícia na favela. Enquanto essas imagens são apresentadas o público ouve falas de moradores da periferia denunciando a violência praticada pela polícia.

Cartão Postal se apresenta ao público, então, da seguinte forma: uma narrativa central que tem como personagem principal o líder Beijo permeada por três outras narrativas coadjuvantes. Duas ficcionalizadas cujos personagens são retratados a partir de sua condição de moradores da periferia e uma terceira que incorpora a linguagem do videoclipe para narrar um fato da violência policial que ocorre com o coletivo de pessoas que vive na periferia, em tom de denúncia documental. Ainda neste capítulo será abordado com mais detalhes como que de fato esses materiais se integram de maneira harmônica à narrativa central. No entanto, para tratar dos aspectos de produção do filme é importante que se tenha em mente de maneira clara como o filme se apresenta para o público.

Para avançarmos na análise do longa-metragem é necessário considerar que existe uma intersecção de situações que permitem a realização do filme. De um lado existe todo o contexto da “nova cena” do audiovisual brasileiro e seus *filmes de garagem*, da qual é possível afirmar que *Cartão Postal* compartilha certas características, e de outro existe o contexto de produção cultural nas periferias, mais especificamente da produção audiovisual nas periferias brasileiras. Assim, ao mesmo tempo em que *Cartão Postal* representa essa produção audiovisual contemporânea protagonizada por jovens cineastas, que circula na internet e em circuitos alternativos de exibição, que dependem pouco ou nada de financiamento do Estado para acontecer e que é articulada em

rede, ele também representa as produções audiovisuais de periferia que compõem um nicho específico da realização audiovisual que deriva de uma série de processos sócio-culturais organizados que criaram as condições para esse cenário. O longa circula por esses dois subcampos, como se uma conjunção de forças tivesse provocado uma intersecção entre eles e desse encontro surgiu esse filme híbrido, que é simultaneamente um *filme periférico*, em relação ao “cinema brasileiro institucionalizado”, e um *filmede periferia*, trazendo o conceito sócio-político e o campo simbólico que o termo evoca.

O processo de consolidação do nicho de produções audiovisuais nas periferias brasileiras deriva da proliferação do vídeo popular e sua apropriação pelos moradores de regiões periféricas e favelas. Esse tema é investigado por Daniela Zanetti em sua tese *Cinema de Periferia: Narrativas do Cotidiano, Visibilidade e Reconhecimento Social*, publicada em 2010 pela Universidade Federal da Bahia, sobre o qual afirma:

A luta pelo direito à comunicação – ou pela democratização da comunicação, que se fortaleceu em países como o Brasil a partir dos anos 80 – é um fator de entrelaçamento dos usos do vídeo com o movimento social, principalmente em função do papel que o chamado vídeo popular exerceu junto a certos movimentos sociais e coletivos urbanos das mais variadas vertentes. Desde a sua popularização, o vídeo vem sendo usado como instrumento de luta, principalmente por parte de movimentos sociais ou mesmo por grupos de realizadores independentes, representando ora instrumento de oposição ou de subversão, ora recurso de integração social para promoção de educação e da cidadania. (ZANETTI, 2010, p. 29)

O trabalho de Zanetti compreende a análise de uma produção audiovisual composta majoritariamente por curtas-metragens. Essa produção seria consequência, além do uso do vídeo popular por essas comunidades, também do “surgimento de inúmeras oficinas de inclusão audiovisual voltadas para jovens de comunidades de periferia, e [tem] ganhado certa projeção através da ampliação do circuito exibidor, que inclui, além da Internet, vários festivais de cinema e vídeo dedicados a esse tipo de produção específica” (ZANETTI, 2010, p. 6). Assim, seus objetos de estudo incluem tanto alguns curtas-metragens que correspondem a essa produção como alguns festivais de periferia que têm como foco a exibição desses produtos audiovisuais.

A produção audiovisual destacada nesta pesquisa está situada num espaço simbólico no qual se entrecruzam alguns campos, mais especificamente os que se referem ao vídeo comunitário e ao cinema independente, incluindo ainda o campo dos movimentos sociais. Trata-se de uma produção de materiais audiovisuais, especificamente curtas-metragens, dos mais variados gêneros, que surge nas favelas, periferias e subúrbios, em geral a partir de projetos sociais e culturais que promovem oficinas de inclusão audiovisual para jovens de baixa renda, normalmente através da atuação de ONGs, Pontos de Cultura, associações, projetos, coletivos, oficinas e escolas populares. (ZANETTI, 2010, p. 78)

A autora aponta como que o vídeo possibilitou uma ampliação dos usos do audiovisual pelos movimentos sociais. O cinema sempre teve, historicamente, uma relação com a militância política e foi utilizado mundialmente como instrumento na luta por transformações sociais. O que a autora destaca é que o vídeo apresenta uma maneira distinta do cinema militante de atuar no campo das transformações sociais, processo que continuou com o advento do digital.

A substituição do vídeo analógico pelo digital apenas intensificou este processo e, de certo modo, foi acompanhado por mudanças de cunho ideológico, que marcam a trajetória do vídeo: de instrumento de “contra-informação”, este passou a representar, principalmente, um instrumento de democratização, de inclusão social e uma plataforma de fomento à diversidade cultural – conceito que dita a ordem das sociedades contemporâneas marcadas pelo multiculturalismo –, estando em sintonia com as demandas no campo da cidadania e fazendo coro com o discurso dos direitos humanos.

Em países como o Brasil, este processo significou a apropriação (via movimentos sociais e políticas governamentais) dos recursos do audiovisual pelas camadas mais pobres da população, que ao longo dos últimos vinte anos ajudaram a construir as chamadas periferias, favelas e subúrbios dos grandes centros urbanos. É neste contexto que surge o que chamo aqui de cinema da periferia, que se intensificou a partir das transformações ocorridas nestes anos 2000 no campo do audiovisual brasileiro e no modo como este desenvolveu sua articulação com as periferias urbanas. Como vem se desenrolando o processo através do qual, moradores de favelas, de comunidades de periferia e de subúrbios têm elaborado discursos e acionado representações de si próprios e de sua realidade ao fazer uso de narrativas audiovisuais? (ZANETTI, 2010, p. 28)

O que se observa com base nas reflexões de Zanetti é que o “cinema de periferia” praticado a partir dos anos 2000 deriva de processos semelhantes aos identificados por Marcelo Ikeda que possibilitaram o surgimento do *cinema de garagem*, com destaque para o meio digital. Ou seja, o cinema de periferia é integrante da “nova cena” do cinema contemporâneo brasileiro, uma vertente deste que apresenta modos de funcionamento específicos devido aos fatores sócio-culturais que envolvem a produção cultural das “favelas e subúrbios dos grandes centros urbanos”.

A pergunta que Zanetti lança ao final de sua citação acima é um questionamento que também se faz nesse trabalho e, nas próximas páginas, buscaremos explorar essa questão. Tomar *Cartão Postal* como representante dessa produção de periferia que compõe a “nova cena do cinema brasileiro contemporâneo” e observar desde o processo de formação pelo qual passaram seus realizadores, até sua forma de produção e finalmente as estratégias de distribuição e exibição que foram adotadas dentro desse contexto.

2.2 Sobre consumo, identidade e cidadania

A luta pela democratização da comunicação que, segundo Zanetti, estimulou a existência do que seria hoje esse nicho de produções audiovisuais de periferia está fortemente relacionada à busca pelo exercício da cidadania nas grandes cidades latino-americanas no século XXI, que por sua vez está condicionada aos processos reordenamento da vida social no âmbito da globalização, cujo conceito adotado neste trabalho é o descrito por Alex Fiúza de Mello:

O Conceito de *globalização* veio se conformando na fase mais recente de desenvolvimento do capitalismo (duas últimas décadas do século XX), alimentado pela hipótese da emergência – graças aos efeitos interativos dos impactos tecnológicos da microeletrônica – de um *novo patamar* de ordenamento da vida social, institucionalmente articulado em plano *supranacional*. Pode ser associado, de modo significativo, a um novo ciclo de expansão do capital, em escala produtiva e financeira proeminentemente planetária, que, para se firmar, impõe a desregulamentação dos mercados de trabalho e a revisão dos estatutos tradicionais dos Estados Nacionais com vistas numa maior flexibilidade do movimento transfronteiras dos investimentos lucrativos. Exprime, igualmente, a ideia de interdependência crescente entre relações, estruturas e processos sociais em nível mundial, em que a força combinada (ainda que desigual) do conjunto globalizado passa a sobredeterminar, cada vez mais, as realidades locais ou is particulares. (MELLO, 2007, p. 429)

A respeito do modo neoliberal de “se globalizar”, Canclini afirma que “muitas diferenças nacionais persistem com a transnacionalização, e o modo como o mercado reorganiza a produção e o consumo para obter maiores lucros e concentrá-los converte essas diferenças em desigualdades” (2006, p. 34). Para responder à questão “será o estilo neoliberal de nos globalizarmos o único ou o mais satisfatório para efetuar a reestruturação transnacional das sociedades?” (2006, p. 34) Canclini afirma que é necessário “examinar o que a globalização, o mercado e o consumo têm de cultural” (2006, p. 34). Através desse raciocínio o autor chega à conclusão de que o modelo neoliberal de globalização deslocou da esfera política para a o mercado o reconhecimento da cidadania nas relações em sociedade:

O mercado desacreditou esta atividade de uma maneira curiosa não apenas lutando contra ela, exibindo-se como mais eficaz para organizar as sociedades, mas também devorando-a, submetendo a política às regras do comércio e da publicidade, do espetáculo e da corrupção. É necessário, então, dirigir-se ao núcleo daquilo que na política é relação social: o exercício da cidadania. E sem desvincular esta prática das atividades através das quais, nesta época globalizada, sentimos que pertencemos, que fazemos parte das redes sociais, ou seja, ocupando-nos do consumo. (CANCLINI, 2006, p. 34)

Assim, nas sociedades globalizadas o exercício da cidadania passa pela prática de consumir, já que por meio deste ocorre o senso de pertencimento a uma comunidade. Fazer a conexão entre cidadania e consumo passa pelo processo de entender que este último “serve para

pensar” e que “quando selecionamos os bens e nos apropriamos deles, definimos o que consideramos publicamente valioso, bem como os modos de nos integrarmos na sociedade” (CANCLINI, 2006, p. 35). Nessa perspectiva apontada por Canclini consumo e cidadania convertem-se em “processos culturais”, o que aponta para uma “noção estatizante da cidadania” (2006, p.36) que deve estar aberta a “diversidade multicultural” dos tempos globalizados.

Canclini descreve uma situação que Zanetti também identifica ao examinar as origens do cinema de periferia, que passa pela apropriação da pauta da renovação da cidadania pelos movimentos sociais:

Também na América Latina a experiência dos movimentos sociais está levando a uma redefinição no que se entende por cidadão, não apenas em relação aos direitos, à igualdade mas também em relação aos direitos à diferença. [...] A cidadania e os direitos não falam unicamente da estrutura formal de uma sociedade; indicam, além disso, o estado de luta pelo reconhecimento dos outros como sujeitos de 'interesse válidos, valores pertinentes e demandas legítimas'. (CANCLINI, 2006, p. 36)

Essa experiência descrita por Canclini vai ao encontro da ideia de Zanetti a respeito da “luta pelo direito à comunicação” e da conseqüente apropriação do vídeo pelos movimentos sociais (2010, p. 29). Afinal, se as práticas de consumo determinam a noção de integração social, poder ter acesso a bens de consumo é então uma maneira de despertar a condição de cidadania. Ter acesso, então, aos meios de produção do audiovisual, é uma forma de integração social e de sentir-se cidadão. E num contexto de luta por democratização da comunicação, poder criar as próprias narrativas através do audiovisual é uma estratégia essencial para “tanto reivindicar os direitos de aceder e pertencer ao sistema sociopolítico como o direito de participar na reelaboração do sistema, definindo portanto aquilo de que queremos fazer parte” (CANCLINI, 2006, p. 37).

Aproximar aqui o livro de Canclini com a tese de Zanetti é uma tentativa de reconhecer que essas a análise do cenário específico do cinema de periferia feita pela autora leva em conta os processos apontados por Canclini a respeito da cidadania e do consumo no mundo globalizado. Ou seja, é possível entender a ampliação do uso do audiovisual por comunidades periféricas na perspectiva da reconfiguração da cidadania nos tempos globalizados. A maneira como isso ocorreu deriva de processos que envolvem, em um primeiro momento, a mobilização de movimentos sociais e das comunidades periféricas e também iniciativas de Estado que convergem com a visão de Canclini sobre como este deveria atuar para garantir “o desenvolvimento autônomo de 'comunidades' diversas mas também para assegurar iguais possibilidades de acesso aos bens da globalização” (2006, p. 36).

Ao repensar a cidadania em conexão com o consumo e como estratégia política, procuro um marco conceitual em que possam ser consideradas as atividades de consumo cultural que configuram uma dimensão da cidadania, e transcender a abordagem atomizada com que sua análise é agora renovada. A insatisfação com o sentido jurídico-político de cidadania conduz a uma defesa da existência, como dissemos, de uma cidadania cultural, e também uma cidadania racial, outra de gênero, outra ecológica, e assim podemos continuar despedaçando a cidadania em multiplicidade infinita de reivindicações. Em outros tempos o Estado dava um enquadramento (ainda que fosse injusto e limitado) a essa variedade de participações na vida pública; atualmente, o mercado estabelece um regime convergente para essa forma de participação através da ordem do consumo. Em resposta, precisamos de uma concepção estratégica do Estado e do mercado que articule as diferentes modalidades de cidadania nos velhos e nos novo cenários, mas estruturados completamente. (CANCLINI, 2006, p. 37)

Importante observar que esse livro de Canclini foi publicado originalmente em 1995, contexto em que na América Latina o neoliberalismo era a tendência da política econômica governamental em muitos países, no Brasil inclusive. Anos mais tarde, durante a gestão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que promoveu uma certa inclusão social, foram implementadas algumas políticas públicas na área de cultura que caminhavam neste sentido “estatizante da cidadania”, através do Programa Cultura Viva⁴, que compreendia uma série de ações em diversos âmbitos da produção cultural. É através deste programa que, inclusive, algumas ações da área do audiovisual com as quais se envolveram os diretores de *Cartão Postal* foram possíveis de ser colocadas em prática, como será visto mais adiante ainda neste capítulo.

Essa perspectiva multifacetada e cultural da cidadania que demanda a “revisão dos vínculos entre Estado e sociedade” deve passar, segundo Canclini, pela análise das “novas condições culturais de rearticulação entre o público e o privado” (2006, p. 37). O público corresponde, segundo Canclini, ao “cenário em que os cidadãos discutem e decidem assuntos de interesse coletivo” (2006, p. 37), campo historicamente dominado por uma burguesia culta que

4 “Criado em 2004, o Programa Cultura Viva tem como base a parceria da União, Estados, Distrito Federal e Municípios com a sociedade civil, no campo da cultura. O Programa Cultura Viva visa a ampliação do acesso da população aos meios de produção, circulação e fruição cultural por meio do fomento e parceria com entidades/grupos/coletivos artísticos e de outros campos da expressão cultural. O programa tem como princípios: o estímulo ao protagonismo social na elaboração e na gestão das políticas públicas da cultura; a gestão pública compartilhada e participativa, amparada em mecanismos democráticos de diálogo com a sociedade civil; a construção de novos valores de cooperação e solidariedade, promovendo a cultura de Paz e a defesa dos Direitos Humanos; O programa tem como público prioritário os grupos, comunidades e populações com baixo reconhecimento de sua identidade cultural, tais como: comunidades praticantes de culturas populares, povos indígenas, povos e comunidades tradicionais, população LGBT, mulheres, grupos etários prioritários (crianças, jovens e idosos), pessoas com deficiência e pessoas em sofrimento psíquico, dentre outros. Para participar do Programa, os projetos devem funcionar como instrumento de reconhecimento e articulação de ações já existentes nas comunidades, contribuindo para a inclusão social, a construção da cidadania e a promoção da diversidade, seja por meio da geração de emprego e renda ou do fortalecimento das identidades culturais. É financiado com recursos do Governo Federal, dos entes federados, e de outros parceiros públicos por meio de convênios, bolsas ou prêmios concedidos através de seleção pública. O objetivo é apoiar iniciativas culturais para seu fortalecimento e articulação em rede, para que estas ampliem sua capacidade de captação de recursos de outras fontes, públicas e/ou privadas.” Texto sobre o Programa Cultura Viva do site do Ministério da Cultura. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/cidadaniaediversidade/programas/-/asset_publisher/rcU9JEoAYanL/document/id/106855
4. Acessado em 13 de outubro de 2015.

excluía a participação dos não letrados, que se organizavam na esfera pública “por meios de comunicações orais e visuais mais que escritas” (2006, p. 38). Esse cenário, formado a partir do século XVIII, se apresentou no século XX de maneira um pouco distinta, mas ainda preservando essa estrutura informal de comunicação para além dos espaços institucionalizados de exercício da cidadania.

A reconfiguração do *público*, e conseqüentemente da prática da cidadania, foi especialmente afetada pelo “crescimento vertiginoso das tecnologias audiovisuais de comunicação” (2006, 38), segundo Canclini. A rearticulação entre o público e o privado é geral e “pode ser percebida também no reordenamento da vida urbana, no declínio das nações como entidades que comportam o social e na reorganização das funções dos atores políticos tradicionais” (CANCLINI, 2006, p. 39). Essas “mudanças socioculturais” as quais aponta Canclini são as bases para entender o contexto de produção audiovisual nas periferias, e um dos processos pelos quais se dá essa rearticulação diz respeito à construção de identidades nos centros urbanos no contexto da globalização:

Que cidadania pode expressar esse novo tipo de identidade? Na primeira parte tentamos pensar o cidadão atual mais como habitante da cidade que da nação. Ele se sente enraizado em sua cultura local (e não tanto na nacional de que lhe falam o Estado e os partidos), mas essa cultura da cidade é ponto de intersecção de múltiplas tradições nacionais – as dos migrantes reunidos em qualquer metrópole –, as quais por sua vez são reorganizadas pelo fluxo transnacional de bens e mensagens. (CANCLINI, 2006, p. 46)

Canclini afirma ainda que a construção do imaginário cultural dentro da nação, até meados do século XX, era conduzido pelo Estado, através de suas políticas públicas, na chave da “identidade nacional”. Assim, “cada estado-Nação moderno assentou as tradições diversas e dispersas de etnias e regiões para que pudessem ser expostas harmonicamente” (2006, p. 100), criando a sensação de uma “monoidentidade” na qual as diferenças eram “assumidas como modos particulares dentro de um 'ser nacional' comum” (2006, p. 100).

Na segunda metade do século passado o “simulacro das monoidentidades se torna inverossímil e explode, com particular evidência, nas grandes cidades” (CANCLINI, 2006, p. 100). Nessas metrópoles é comum que os centros financeiros e comerciais, a vida cultural e as opções de entretenimento estejam concentradas em locais distantes das populações periféricas. Os moradores desses locais em geral vivem longe de seu local de trabalho e dos espaços institucionalizados de lazer e cultura, como cinemas, museus e teatros. As periferias desenvolvem, então, sua própria forma de organização comercial, de lazer e atividades culturais. A respeito dessa conjuntura da metrópole Canclini afirma que os “setores populares [...] tendem a restringir o horizonte da cidade

ao próprio bairro: ali se elaboram as redes de interação que desempenham modalidades distintas dentro de uma cidade, e só se abrem – limitadamente – às grandes veias da metrópole quando seus habitantes têm de atravessá-las nas viagens para o trabalho, realizar um negócio ou buscar um serviço excepcional” (2006, p. 102). Essa configuração da cidade demanda um novo entendimento de como os habitantes das periferias elaboram suas identidades, que deve levar em conta o fato de que essas:

Estruturam-se menos pela lógica dos Estados que pela dos mercados; em vez de se basearem nas comunicações orais e escritas que cobriam espaços personalizados e se efetuavam mediante interações próximas, operam por meio da produção industrial de cultura, de sua comunicação tecnológica e do consumo diferido e segmentado dos bens. A clássica definição *sociospacial* de identidade referida a um território particular precisa ser complementada com uma definição *sociocomunicacional*. Tal reformulação teórica deveria significar, no nível das políticas “identitárias” (ou culturais), que estas, além de se ocuparem do patrimônio histórico, desenvolvam estratégias relativas aos cenários informacionais e comunicacionais nas quais também se configuram e se renovam as identidades. (CANCLINI, 2006, p. 46)

Se Canclini aponta a necessidade de se levar em conta o aspecto *sociocomunicacional* da elaboração das identidades neste contexto da globalização, os meios de comunicação de massa tornam-se, então, determinantes nesse processo. Neste momento reaparece a noção de consumo como prática de cidadania, já que consumir seria uma maneira de se integrar à sociedade, o consumo de bens culturais torna-se, assim, um dos meios pelos quais se concebem as identidades. Nas grandes cidades as comunidades de consumo são constantemente reestruturadas pela transnacionalização dos processos comunicacionais, permitindo a formação de comunidades internacionais de consumidores que não estão necessariamente organizadas em um mesmo território ou espaço geográfico e “que dão sentido de pertencimento quando se diluem as lealdades nacionais”(CANCLINI, 2006, p. 67).

Simultaneamente a esse processo de transnacionalização dos mercados diluição das identidades nacionais Canclini também aponta para o processo de fortalecimento do local que vem ocorrendo nos centros urbanos da América Latina em decorrência de um processo de “desintegração” da cidade, cuja concepção “coincide com a dos movimentos populares urbanos. Alguns atuam guiados quase sempre por uma visão local e parcial, referida à zona da cidade que habitam, outros pelo comércio ambulante etc” (CANCLINI, 2006, p. 84).

Levando em conta toda essa conjuntura que aponta Canclini, de diluição das identidades nacionais em detrimento da ascensão de identidades pautadas por comunidades internacionais de consumidores, e, simultaneamente, pelo fortalecimento das relações no âmbito local, é possível afirmar que existe uma “identidade da periferia” que se manifesta formal e narrativamente na

produção que investiga Zanetti?

Mais importante do que buscar uma resposta - afirmativa ou negativa - para esta questão é entender que a ideia de uma identidade única é contraditória com a própria concepção das periferias como zonas heterogêneas. O que seria uma “identidade da periferia” a ser reivindicada por seus habitantes dá lugar ao reconhecimento da diversidade cultural como norteadora dos processos de luta por direitos e exercício da cidadania que se articulam no âmbito local. O reconhecimento da diversidade é, então, o que pauta o movimento que envolve os realizadores de periferia, o qual Zanetti descreve:

Ainda assim, é preciso salientar que essa ampla articulação da periferia em torno de projetos sociais e culturais não se constitui propriamente num movimento social, único e coeso, que seria representativo de todas as periferias e de todos os seus moradores – o que acabaria por homogeneizar a representação desses espaços e grupos sociais tão distintos. Esse “movimento” ao qual me refiro é disperso, diversificado, amplo e não-organizado em sua totalidade, sem necessariamente contar com representantes “oficiais” ou “autorizados” a falar em nome de uma suposta “comunidade”. Não há, portanto, unanimidade neste conjunto tão vasto de agentes e espaços, com características, interesses e valores distintos. Este é um aspecto que deve ser discutido, pois existe o risco de toda essa diversidade ser reduzida ao estereótipo da “periferia legal” ou da “favela perigosa”, por exemplo, presente de forma generalizada na mídia. Neste contexto marcado pelo investimento na cultura e na comunicação por parte dos movimentos sociais e comunitários, discursos vários se entrecruzam: o dos próprios moradores, líderes comunitários, instituições públicas, representantes políticos, organizações não-governamentais, produtores culturais e os próprios realizadores do audiovisual. (ZANETTI, 2010, p. 40)

Esse cenário da articulação cultural na periferia que a autora descreve vai ao encontro do conceito de cidadanias múltiplas que Canclini defende. No contexto das periferias das grandes cidades, em que o Estado não consegue promover a inclusão social de maneira eficiente através das estruturas políticas tradicionais, a concepção do que é ser cidadão e o senso de pertencimento à sociedade acabam sendo elaborados pelas práticas de consumo e mediados pelos meios de comunicação de massa.

A dúvida que aparece neste momento é em relação à legitimidade que os produtos culturais de massa possuem para representar as populações periféricas e se os produtos que chegam a essas populações através, principalmente da TV e do rádio de fato conseguem promover a integração desse nicho de espectadores ao restante da nação ou se acabam somente por reforçar estereótipos e aumentar a sensação de exclusão social dos habitantes das periferias das grandes cidades. Essa questão é bastante complexa e discorrer sobre ela requer uma postura não maniqueísta, para além da dualidade produtor/consumidor que envolvem as relações entre meios de comunicação de massa e seus espectadores, como aponta Canclini:

Uma teoria mais complexa sobre a interação entre produtores e consumidores, entre emissores e receptores, tal como a desenvolvem algumas correntes da antropologia e da sociologia urbana, revela que no consumo se manifesta também uma *racionalidade sociopolítica interativa*. Quando vemos a proliferação de objetos e de marcas, de redes de comunicação e de acesso ao consumo da perspectiva dos movimentos de consumidores e de suas demandas, percebemos que as regras – móveis – da distinção entre os grupos, da expansão educacional e das inovações tecnológicas e da moda também intervêm nesses processos. [...] Consumir é participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-lo. (CANCLINI, 2006, p. 61)

Na perspectiva dessa *racionalidade sociopolítica interativa* da qual fala Canclini é possível identificar que a questão importante de fato não é poder afirmar sem dúvidas que “a grande mídia não representa a periferia das grandes cidades”, pois na prática já é sabido que os meios de comunicação de massa representam os interesses de grupos sociais hegemônicos, em geral as elites econômicas, mas estão constantemente negociando com seus espectadores os limites dessa representatividade.

Essa negociação se faz necessária na medida em que “as nações se convertem em cenários multideterminados, onde diversos sistemas culturais se interpenetram e se cruzam” (CANCLINI, 2006, p. 131). As periferias das grandes cidades integram esses cenários multideterminados e a existência das múltiplas identidades que a compõem estariam condicionadas tanto a assimilação de aspectos culturais nacionais que ainda subsistem no seu território, ou seja, as relações locais mediadas de forma direta entre os moradores de uma determinada comunidade, quanto na apropriação de elementos transnacionais que chegam com a comunicação globalizada.

Na contemporaneidade, é a trama multicultural que enfeixa diferentes modos de interação social nos centros urbanos, que possibilita a existência de 'ações imprevistas, ocos e fraturas' e que em grande parte vem transformando nossa compreensão do espaço urbano e nossa capacidade de reconhecimento do que nos é 'diferente'. Para além de nossa vivência 'real', conseguimos conceber, imaginar e idealizar o espaço onde vivemos em grande parte através dos processos de significação engendrados pela mídia que, num sentido mais amplo, engloba distintas formas de significação através de plataformas textuais e audiovisuais direcionadas a um público mais amplo. É nesse contexto que as periferias e favelas emergem no âmbito da produção midiática, tornando-se não apenas consumidoras e espectadoras de narrativas ficcionais e documentais do cinema e da televisão, mas também suas personagens principais e, muitas vezes, seus próprios agentes criadores. (ZANETTI, 2010, p. 11)

Destacamos a última frase da citação acima para apontar que a intersecção entre periferia e mídia se dá em três âmbitos: no do consumo de produtos midiáticos; como tema das narrativas contidas nesses produtos; e finalmente na produção de suas próprias obras. Dessa forma, analisar os filmes feitos em comunidades periféricas e sua produção de significado em torno da ideia de periferia deve levar em conta as interações entre esses contextos. Assim, além de uma compreensão da periferia relacionada à sua condição local, há a assimilação, por parte dos realizadores dessas

produções, de uma percepção simbólica do que seria a periferia para o imaginário social. Assim Zanetti chega à ideia de *lugar-conceito* para se referir a essa periferia presente nos filmes que são seus objetos de estudo:

É a partir desta compreensão que me baseio na noção de *lugar-conceito* para falar da “periferia midiaticizada”, vista não somente pelas telas da televisão e do cinema, mas também através de materiais audiovisuais diversos que circulam em diferentes plataformas de exibição (festivais e cineclubes, páginas da Web) e que são produzidos e/ou protagonizados pelos próprios moradores destes espaços. (ZANETTI, 2010, p. 11)

Embora os filmes que Zanetti estude sejam em sua maioria curtas-metragens, a noção de periferia midiaticizada também se aplica a *Cartão Postal*, visto que o longa está inserido nesse cenário da apropriação do vídeo pelos movimentos culturais de periferia, podendo ser analisado pela perspectiva de *lugar-conceito*. Essa perspectiva de *lugar-conceito*, ainda segundo Zanetti, “evita adentrar nas discussões que tentam delimitar no plano do real quais são os territórios que pertencem às periferias e quais pertencem a um suposto centro, uma vez que o que nos interessa é a posição simbólica no campo social que a ideia de periferia institui” (ZANETTI, 2010, p. 12).

Tomando emprestada da psicanálise a relação entre real, simbólico e imaginário, temos que nas relações estabelecidas entre consciente e inconsciente o real (que não deve ser confundido com a realidade) é impossível de ser simbolizado. O imaginário, oposto do real, é da ordem do sentido, do ilusório. Já o simbólico tem como função estruturar a realidade a partir do campo da linguagem. O simbólico está localizado entre o real e o imaginário, e diz respeito ao universo dos símbolos estruturados enquanto linguagem. É através do registro simbólico que se torna possível ter acesso ao real (Laplanche e Pontalis, 2008). Com base na ideia da linguagem como estruturação simbólica, a periferia, no plano do real, nos escapa. Ela existe em nosso imaginário e é definida a partir da produção, adesão e manipulação de elementos simbólicos. No desejo de “capturar” esse real, recorre-se, por exemplo, aos Índices de Desenvolvimento Humano (IDH), às estatísticas econômicas e sociais, às delimitações geográficas e espaciais. Porém, como *lugar-conceito*, a periferia, na condição de “mercadoria midiática” (quando transformada em produto ou em ícone pela TV ou pelo cinema), ou de protagonista do seu próprio discurso (quando seus representantes se apropriam dos meios de produção audiovisual), assume uma dimensão que existe tão-somente no plano do simbólico – muito embora sejam os fatos do cotidiano vivenciados no contexto real a matéria-prima das representações construídas em torno dessas periferias. (ZANETTI, 2010, p. 12)

Essa dimensão simbólica poderia evocar algo que fosse traduzido no senso comum como uma “identidade da periferia”, no entanto o que se percebe na prática é mais um simulacro de identidade, que existe nesse plano simbólico e apropriado estrategicamente pelos próprios grupos envolvidos com a produção audiovisual na periferia, tanto para fortalecimento de suas ações tanto como forma de auto-afirmação em relação ao outro não-periférico:

Neste âmbito, podem-se acrescentar ainda movimentos sociais e/ou culturais que se organizam em torno de uma identidade comum, nutrindo um discurso de unidade através de uma forte associação com as origens na favela ou na periferia ou com situações de exclusão social, como ocorre, por exemplo, com o hip hop ou a literatura marginal. Nesses segmentos, nota-se a existência de artistas ou grupos que já se tornaram referência entre seus pares e também junto à mídia, como é o caso de MV Bill e Racionais MCs no rap, o escritor Ferréz e o poeta Sérgio Vaz na literatura, reconhecidos tanto por suas obras quanto pelo trabalho de articulação cultural que promovem em suas comunidades em defesa da “voz da periferia”. (ZANETTI, 2010, p. 40)

Percebe-se, então, que o discurso de unidade por trás dessa identidade comum está atrelado à demarcação do território como lugar de diversidade, reforçando a noção de heterogeneidade que permeia as grandes cidades.

Essa idéia de demarcação de territórios como forma de ressaltar diferenças e especificidades de lugares e de sujeitos (coletivos ou individuais) também pode ser entendida como parte deste processo de “destotalização”⁵, o que reforça a ênfase na diversidade cultural e na heterogeneidade presentes em territórios normalmente representados como homogêneos. Essa tensão se faz presente ainda no âmbito das políticas de identidade, muitas vezes acusadas de reforçarem estereótipos e representações negativas ao corroborarem para a constituição de identidades coletivas e/ou grupos identitários. (ZANETTI, 2010, p. 13)

O que se conclui em relação à questão das identidades nesse cinema periférico é que uma “identidade da periferia” enquanto conceito que represente todas as iniciativas envolvidas no movimento não condiz com a realidade heterogênea que são esses *lugares-conceito*. O que existe é um simulacro de identidade coletiva que funciona no plano simbólico e é assumido como estratégia dos grupos envolvidos na realização de filmes na periferia para demarcação desta enquanto espaço de diversidade. Essa demarcação está presente no campo simbólico ao ser reforçado o “discurso das oposições entre o morro e o asfalto ou entre o centro e a periferia, do 'meu lugar' e do 'lugar do outro', quase em forma de 'sacralizações' instituídas, muito embora as vivências do cotidiano de certa forma já transcendam essas oposições” (ZANETTI, 2010, p. 14). Já para além do campo simbólico “toda a 'heterogeneidade entrelaçada' da *urbis* sustenta cada vez mais a idéia de espaços que se interconectam, de redes que se formam de modo simultâneo, justaposto e disperso” (ZANETTI, 2010, p. 14).

Assim, imagens de diferentes periferias e favelas, suas histórias e seus personagens, antes circunscritos ao seu território e à sua gente, ou transformados em objeto de 'investigação social' da academia ou da classe artística, passaram a alcançar maior

5 O termo “destotalização” é citado da obra de Néstor Garcia Canclini. GARCIA CANCLINI, Néstor *Imaginários culturais da cidade: Conhecimento / espetáculo / desconhecimento*. In: TEIXEIRA COELHO (Org). A cultura pela cidade. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

visibilidade ao circular por diferentes redes de exibição de produções audiovisuais, que inclui a Internet e os festivais e mostras de cinema e vídeo. Além disso, e principalmente, passaram a ser concebidas, produzidas e protagonizadas por seus próprios moradores e representantes. Esses dois aspectos, juntos, provocam uma mudança no modo de percepção desses espaços e, associados a outros fatores, contribuíram para o surgimento e a efetivação do chamado cinema de periferia. (ZANETTI, 2010, p. 14)

A mobilização de agentes culturais em torno da atividade audiovisual nas periferias das grandes cidades brasileiras está conectada à busca da consolidação de uma nova forma de cidadania que leve em conta a diversidade presente nessas metrópoles globalizadas. As formas como esse processo se dá envolve desde a mobilização de movimentos culturais por políticas públicas inclusivas na área da cultura, até a apropriação dos meios de produção audiovisual por moradores de periferia, que passam a ser, além de consumidores, também produtores de suas próprias narrativas.

Essa articulação promove a existência do que Canclini identifica como “circuitos populares como foros onde se desenvolvem redes de intercâmbio de informação e aprendizagem da cidadania em relação ao consumo dos meios de comunicação de massa contemporâneos, para além das idealizações fáceis do populismo político e comunicacional” (2006, p. 38). No próximo subitem será investigado com mais detalhes o funcionamento do que pode ser identificado como uma desses circuitos do quais fala Canclini, que compreende a articulação em torno do audiovisual que possibilitou o primeiro contato dos realizadores de *Cartão Postal* com a atividade cinematográfica.

2.3 Os realizadores e sua formação audiovisual

Analisar *Cartão Postal* na perspectiva de um filme que compõe a nova cena do cinema brasileiro independente e representante do cinema de periferia deve levar em conta o contexto que antecede sua realização. A fim de compreender como ocorreu sua produção, distribuição e exibição é essencial levar em conta esse contexto, que fornece dados importantes acerca do histórico profissional dos agentes envolvidos na realização do longa, assim como seu processo de formação, com o que trabalham e qual sua relação com o audiovisual.

O movimento de realização audiovisual nas periferias é formado por diversas que se espalham pelo território nacional. São ações organizadas por centros comunitários, ONGs, coletivos culturais, movimentos sociais e Pontos de Cultura que envolvem moradores das comunidades, agentes comunitários e profissionais do audiovisual. As atividades realizadas compreendem oficinas, mostras, festivais, cineclubes e a própria realização de filmes. De maneira geral essas

iniciativas são articuladas em rede e se utilizam dos meios digitais e da internet para divulgar e publicizar suas ações e contam com fontes múltiplas de financiamento, de leis de incentivo fiscal e editais públicos até financiamento direto de empresas privadas.

No que se refere especificamente ao Josinaldo Medeiros e ao Wagner Novais a relação profissional com o cinema de ambos teve início com o projeto Cinemaneiro – Oficinas e Exibição de Filmes. O Cinemaneiro é o que se pode chamar de *oficinas de inclusão audiovisual*, modalidade de ações culturais nas periferias que teve suas origens na apropriação do vídeo por movimentos sociais, originando o chamado vídeo popular que hoje se reconfigura no vídeo comunitário:

Alvarenga (2004), em sua dissertação sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil, traz em sua pesquisa uma distinção entre vídeo popular e vídeo comunitário que se mostra útil para se compreender este processo. O primeiro modelo entra em crise a partir dos anos 90, ao se desmobilizar e perder seu caráter militante, desvinculando-se dos movimentos sociais que lhe serviam de orientação e que funcionava como elemento unificador de propostas. Já o vídeo comunitário – que teria como característica a experiência coletiva vivida por um grupo – surgiria em decorrência dessa crise, tendo como maior objetivo a participação direta dos grupos sociais. É nesse contexto que surgem as oficinas de audiovisual (hoje chamadas de oficinas de inclusão audiovisual), que em última instância serviriam para que a câmera pudesse ser de fato utilizada por pessoas que nunca antes haviam manipulado um equipamento de vídeo. Essa função, então, passou a ser exercida por profissionais dos campos do cinema, da educação e da comunicação, e, portanto, quase sempre desvinculados dos movimentos sociais. Deixando de lado a perspectiva “revolucionária” do vídeo militante das décadas passadas, o discurso que surge com o vídeo comunitário em geral é a defesa de uma sociedade democrática. A intensa participação de jovens e adolescentes nessas oficinas também aponta para o fato de que os projetos de audiovisual deixaram de estar vinculados a partidos, associações ou sindicatos, tendo como objetivo a ampliação do acesso a este tipo de linguagem. A independência do chamado vídeo comunitário, não mais associado a relações político-partidárias, também resultou numa maior parceria entre os projetos de audiovisual, o Estado e as empresas privadas (Alvarenga, 2004). (ZANETTI, 2010, p. 37)

O projeto do Cinemaneiro encaixa-se nesse contexto descrito acima por Zanetti, mobilizando-se em torno do vídeo comunitário e tendo nas oficinas de inclusão audiovisual e na organização de exibição de filmes suas principais estratégias de atuação. Criado por jovens cineastas recém formados na primeira turma do curso de Cinema da Universidade Estácio de Sá (UNESA), “idealizadores e idealistas em busca da acessibilidade da matéria que sabiam fazer: o filme”⁶. Em entrevista⁷ concedida para esta pesquisa Josinaldo Medeiros aponta como principais idealizadores do Cinemaneiro Frederico Cardoso, cineclubista, curtametragista e documentarista, formado em administração pela Universidade Gama Filho e cinema pela UNESA; e Viviane Ayres,

6 Informações contidas no site oficial da ONG Cidadela. Disponível em <http://www.cidadela.art.br/historia.html>. Acessado em 20 de outubro de 2015.

7 Josinaldo concedeu entrevista para essa pesquisa no dia 23 de setembro de 2014, via Skype. O áudio gravado da entrevista pode ser acessado em: <https://soundcloud.com/ya-bidim/entrevista-josinaldo-medeiros-de-oliveira-on-2014-09-23>

coordenadora de projetos, que além do Cinemaneiro é idealizadora também das iniciativas Olhares, Lideranças, Cinebuzão e Recordatório da Infância. No site oficial do coletivo Cidadela consta a descrição do projeto:

Ministra cursos de produção audiovisual para jovens a partir de 13 anos. Em cada curso os alunos recebem aulas de linguagem audiovisual, história do cinema, roteiro, direção, produção, câmera, som e edição. Após a conclusão do filme da turma, todos promovem uma exibição pública com entrada franca e muita pipoca. É a estréia do filme, para qual toda a comunidade é convidada a ver o Brasil e a se ver na tela.

O projeto teve início em 2002 e está em atividade até hoje, tendo como principal empresa financiadora a LAMSA, concessionária que administra a Linha Amarela no Rio de Janeiro, importante via expressa da cidade que conecta, principalmente, vários bairros e comunidades da Zona Norte carioca. O patrocínio não é direto e ocorre via leis de incentivo de abatimento fiscal. Josinaldo afirma que inicialmente o projeto se enquadrava na lei do ISS do Rio de Janeiro, Lei Municipal de Incentivo a Cultura, nº 1940/92, mas que posteriormente também conseguiu apoio federal através da Lei Rouanet e também estadual pela Lei de Incentivo à Cultura nº 1954/92, que prevê o abatimento do ICMS para as empresas apoiadoras.

A primeira edição do projeto teve a participação de 100 jovens das comunidades da Maré, Vila do João, Parque Oswaldo Cruz (Amorim), Cidade de Deus e Comunidade Agrícola de Higienópolis. Josinaldo Medeiros e Wagner Novais participaram desta primeira edição como alunos da oficina na Vila do João. A seleção dos participantes era feita através de inscrição e entrevistas presenciais, como afirma Frederico Cardoso em depoimento concedido para esta pesquisa. O público-alvo das oficinas é de jovens e adultos, com idade mínima de treze anos, sendo a média de quinze a dezoito anos.

A oficina tem um calendário anual e a cada edição segue-se o cronograma de divulgação das inscrições, realização das aulas, produção dos curtas-metragens e exibição das obras. As oficinas apresentam caráter prático e teórico e “em cada curso os alunos recebem aulas de linguagem audiovisual, história do cinema, roteiro, direção, produção, câmera, som e edição”, informa o site do Cidadela. Sobre o conteúdo trabalhado Frederico afirma que “sempre temos algum resultado concreto - um filme pronto ou mais de um, projetos escritos e formatados, etc”. Durante a realização das oficinas, são escolhidos três alunos para atuarem como estagiários em um curta-metragem profissional produzido pelos coordenadores da oficina. e-Josinaldo informou que nesta primeira edição do projeto tanto ele quanto Wagner Novais estavam dentre os escolhidos. Os critérios de seleção desses estagiários eram baseados, segundo Frederico Cardoso, pela proatividade, capacidade de multiplicação de conhecimento e interesse geral pelo processo de

produção apresentados pelos alunos.

Não é intenção desta pesquisa se aprofundar nas dinâmicas que envolvem as oficinas de inclusão audiovisual do ponto vista de suas estruturas pedagógicas, porém é importante ressaltar que elas funcionam como práticas alternativas de capacitação e formação, atuando de forma localizada, conectada com a perspectiva local da comunidade, proporcionando uma experiência educativa que difere da estrutura tradicional de ensino. Nas experiências das oficinas de inclusão audiovisual a vivência cotidiana dos participantes é levada em conta como ponto de partida para se pensar o audiovisual, funcionando dentro da visão de comunicação popular, em que esta ressignifica a função de seus agentes

[...] e os colocam como protagonistas de um processo de libertação que passa pela apropriação dos meios de produção relacionados à comunicação e pela construção de significados contextualizados na realidade concreta onde os grupos populares vivem e agem, conquistando, desta maneira, o seu direito de expressão e a potencialização de suas vozes. (RIBEIRO JUNIOR, 2010, p. 10)

Oficinas práticas, técnicas e artísticas, como as do projeto Cinemaneiro, são um recurso de aprendizado alternativo à educação formal e fazem parte do escopo de atuação de ONGs, coletivos e artistas independentes, além de serem oferecidas por centros culturais e outras instituições de caráter sócio-cultural públicas ou privadas. Uma premissa importante da oficina é aliar teoria e prática audiovisual, proporcionando muitas vezes o primeiro contato dos participantes com o objeto de aprendizagem. Assim, aos alunos é possível o contato com a linguagem audiovisual de outras maneiras que não somente a de espectador. Seus participantes podem entender como funcionam os meios de produção e o que está por trás dos produtos audiovisuais. Essa mudança de olhar é essencial para que ocorra a reflexão sobre o que é o cinema, e, conseqüentemente, como se apropriar dele como ferramenta de formação cidadã e promoção da diversidade cultural. Sendo assim quem participa de oficinas audiovisuais é, em potencial, alguém que pode querer trazer o audiovisual para seus modos de vida de forma mais orgânica e vivenciá-lo para além da recepção e ser também um de seus agentes.

Ainda através das informações fornecidas por Josinaldo sabe-se que após dois anos de existência do Cinemaneiro já haviam se vinculado ao projeto mais de 18 comunidades e cerca de 10 mil pessoas tinham participado de exibições de curtas-metragens realizados pelos alunos das oficinas. Estima-se que em toda sua história o projeto tenha envolvido cerca de mil e oitocentos alunos, em catorze localidades e produzido cerca de cinquenta filmes, entre curtas-metragens e videocliques⁸. Josinaldo e Wagner continuaram produzindo curtas-metragens e se tornaram, além de

8 Disponível em <http://agenciabrasil.etc.com.br/cultura/noticia/2015-03/projeto-cinemaneiro-ensina-jovens-produzir-filmes-socioambientais>. Acessado em: 11 de novembro de 2015.

alunos egressos da oficina, parceiros de trabalho daqueles que haviam sido seus professores. A busca por profissionalização foi consequência desse processo e em 2005, após três anos desde a primeira oficina, surgiu o coletivo Cidadela, formalmente organizado como ONG e composto pelos professores e também alunos das oficinas, além de colaboradores. Sobre a Cidadela, Frederico Cardoso afirma:

O Cinemaneiro originou a Cidadela. Como a minha produtora não conseguiria absorver um número alto de projetos - dos participantes - e a vontade de produzir sempre foi muita, optamos (criadores do Cinemaneiro, coordenadores, instrutores, alunos, ex-alunos, parceiros) pela criação da Cidadela, associação de todos nós.

A Cidadela emerge, então, como um desdobramento concreto da articulação promovida pela atuação do Cinemaneiro, ou seja, além de estimular a reflexão sobre o fazer audiovisual e a apropriação de seus meios de produção para que os participantes produzissem suas próprias narrativas, as oficinas catalizaram a organização de um coletivo de produção audiovisual que atuaria para além da produção de filmes em contextos de oficina. O que se observa é que a Cidadela adquire um status de *projeto macro*, uma estrutura articuladora de outros projetos.

Ao analisar o contexto da produção audiovisual nas periferias Zanetti observou que um “ponto de intersecção entre os diferentes núcleos de produção é a prática da educação/formação audiovisual”, sendo as oficinas de inclusão audiovisual “o tipo de ação social envolvida que cria as bases do cinema de periferia” (ZANETTI, 2010, p. 42). As oficinas de audiovisual teriam, então, papel fundamental na consolidação de núcleos de produção audiovisual na periferia, colaborando para a organização dos envolvidos que, a partir da vivência das oficinas, passam a se articular.

Muitos dos integrantes e parceiros envolvidos nos primeiros anos de existência da Cidadela já haviam se relacionado de alguma forma com o projeto Cinemaneiro, seja como coordenador, oficinairo ou aluno. É um grupo de várias pessoas, com diferentes relações com o cinema e níveis de profissionalização, dentre eles o próprio Frederico Cardoso, presidente da ONG no momento de seu surgimento. Outros integrantes da Cidadela apontados por Josinaldo são André Sandino, cineclubista, ativista cultural, diretor de difusão da ASCINE-RJ (Associação de Cineclubes do Rio de Janeiro) e coordenador do cineclubes Beco do Rato; Paulo Camacho, diretor de fotografia e editor, que assina a edição de alguns filmes de Cavi Borges; Maria Clara Guim, atriz e diretora de cinema e teatro. Wagner Novais, chamado de Wavá por Josinaldo, também esteve envolvido nas produções do Cidadela desde seu início, assim como Manaíra Carneiro, citada por Josinaldo e descrita como colaboradora da Cidadela no site da ONG, que também veio da periferia carioca e cursou Estudos de Mídia na Universidade Federal Fluminense. Manaíra e Wavá assinam a direção

do episódio “Fonte de Renda” do premiado longa *5x Favela – Agora por Nós Mesmos*⁹ (Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Luciana Bezerra, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha, Wagner Novais, Luciano Vidigal, 2010), produzido por Cacá Diegues e Renata Almeida Magalhães. Nos créditos finais de *5x Favela – Agora por Nós Mesmos* o roteiro do episódio em questão é atribuído a Oficina Cinemaneiro/Cidadela (Linha Amarela). Para a formalização e abertura efetiva da ONG Josinaldo afirma que foi necessário o envolvimento de pelo menos vinte pessoas, o que mostra que o projeto foi uma iniciativa que articulou um número grande de agentes culturais parceiros.

Nota-se que a Cidadela se apresenta como uma das consequências da articulação entre jovens da periferia e profissionais do audiovisual, que se deu através das oficinas do Cinemaneiro. É uma entidade que, através de sua estrutura coletiva e colaborativa, atua como um projeto “guarda-chuva”, abrigando outros subprojetos na área do audiovisual e atuando no sentido de garantir a continuidade de ações culturais já desenvolvidas pelos seus integrantes além de também ser espaço de trabalho e formação de novos projetos. Nessa estrutura coletiva de organização da ONG um ambiente em que alunos e professores de um projeto de oficinas de inclusão audiovisual passam a fazer parte da mesma cadeia produtiva e se relacionar profissionalmente, produzir conjuntamente, compartilhar ambições artísticas e planejar estratégias de atuação.

Dentre os projetos gerenciados pela Cidadela existem os que trabalham diretamente com a linguagem audiovisual, como o cineclube Beco do Rato, e outros que atuam em um sentido mais amplo de cidadania, como o Lideranças, que tem como foco a capacitação de mulheres para que se tornem empreendedoras e gestoras de projetos. Em última análise, a Cidadela pode ser entendida como na perspectiva de “circuitos populares como foros onde se desenvolvem redes de intercâmbio de informação e aprendizagem da cidadania em relação ao consumo dos meios de comunicação de massa contemporâneos” (2006, p. 38) dos quais fala Canclini.

A vida profissional de ambos os realizadores de *Cartão Postal* teve continuidade após as oficinas do Cinemaneiro, tanto através da atuação junto à Cidadela quanto por outros projetos. Wagner cursou cinema na UNESA e deu continuidade ao seu processo de formação pela via do ensino formal. Josinaldo, como afirma na mesma entrevista citada anteriormente, participou, ao final da oficina do Cinemaneiro em 2002, do curta-metragem em 35mm *Uma Idéia na Cabeça* (Maria Clara Guim e Walter Fernandes, 2002), no qual trabalhou na função de produção de set e pode ter a primeira experiência de trabalho com profissionais do cinema. Após sua participação

9 O longa-metragem *5x Favela – Agora por Nós Mesmos* é um longa-metragem composto por cinco episódios, todos dirigidos por jovens realizadores de origem periférica. O filme é uma referência ao longa *Cinco Vezes Favela* (Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Marcos Farias, Leon Hirszman, Brasil, 1962) produzido pelo Centro Popular de Cultura da UNE. Os episódios que compõem o longa de 2010 são: *Fonte de Renda* (Manaíra Carneiro e Wagner Novais), *Arroz com Feijão* (Cacau Amaral e Rodrigo Felha), *Concerto para Violino* (Luciano Vidigal), *Deixa Voar* (Cadu Barcelos) e *Acende a Luz* (Luciana Bezerra).

nesse curta criou, junto com jovens iniciantes e participantes das oficinas, o grupo Boca de Filme que por volta do ano de 2004, tornou-se o Núcleo de Produção Cinemaneiro, descrito por Josinaldo como sendo uma “produtora jovem, um espaço onde os ex-alunos do Cinemaneiro teriam disponível espaço, câmera, ilha de edição”. No núcleo os ex-alunos buscavam explorar as diversas áreas da produção audiovisual e especializar-se através da produção intensa de curtas-metragens. Foi por esse trabalho coletivo do núcleo que Josinaldo especializou-se em câmera e montagem, essa última função devido à sua facilidade com a informática. Era ele, então, o principal responsável pela edição dos trabalhos feitos no núcleo, que só no ano de 2005 produziu cerca de 70 filmes.

A importância de contextualizar esses processos de formação pelos quais passaram os realizadores do longa é a de compreender que existem formas diversas de se transmitir conhecimento a respeito da linguagem audiovisual, e no contexto das periferias alguns métodos se mostram particularmente eficazes, como as oficinas de inclusão audiovisual, que são realizadas nas comunidades, e acabam tendo não só a função de familiarizar os jovens dessas regiões com a linguagem audiovisual mas também de mobilizá-los a olhar criticamente para sua realidade. Essa mobilização estaria pautada na ideia de “auto-representação” que “acaba sendo uma das estratégias mais comuns nesse tipo de produção: há um incentivo (inclusive por parte dos idealizadores das oficinas de inclusão audiovisual) para se falar da própria comunidade, do contexto social no qual o jovem está inserido, de criar narrativas a partir do próprio cotidiano” (ZANETTI, 2010, p. 18)

Assim, além de criar oportunidades no campo profissional, as oficinas funcionam como ferramentas de organização dessas comunidades ao apresentar novas possibilidades de interação com o audiovisual que vão além do papel de espectador, fomentando um cenário de articulação em rede de diversos projetos e agentes.

Em certa medida, a força de atuação destes agentes e de sua entidade no campo, portanto, está na articulação que mantém com uma rede de outros agentes, programas e instituições que promovem oficinas de inclusão audiovisual para jovens de comunidades de baixa renda. (ZANETTI, 2010, p. 95)

Nessa perspectiva da existência desses “foros onde se desenvolvem redes de intercâmbio de informação e da cidadania” a atividade cineclubista surge, juntamente às oficinas de inclusão audiovisual, como uma importante estratégia de mobilização e articulação das comunidades em torno do audiovisual e também como uma maneira de promover a formação audiovisual através do estímulo de uma espectadorialidade crítica. No que diz respeito ao contexto de *Cartão Postal* e de seus realizadores algumas iniciativas cineclubistas tiveram papel importante nesse sentido: os cineclubes Mate com Angu e Beco do Rato.

Pela dissertação de mestrado intitulada *Com a Palavra o Mate com Angu: uma Intervenção Estética no Município de Duque de Caxias*, escrita por Maria José Motta Gouvêa, é possível conhecer a história do cineclube, quem são seus criadores e como se compunha a programação das sessões. O projeto surgiu em 2002 em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, em uma iniciativa de moradores da cidade. O projeto é ainda ativo e compreende atividades que vão além da exibição cineclubista, atuando “em três frentes distintas e interligadas no terreno do Audiovisual: exibição, produção e formação”¹⁰.

Os fundadores do projeto são moradores locais e apresentam distintas relações com o audiovisual, embora cada um a sua maneira sejam bastante envolvidos com atividades culturais e intelectuais. Heraldo Bezerra, por exemplo, tem curso superior incompleto na área de comunicação, desempenha atividades distintas como músico e compositor, realizador audiovisual *free lancer*, professor de cursinho pré-vestibular e desenvolvedor de sites para internet. Já Igor Baradas formou-se técnico em comunicação e marketing, estudou roteiro para cinema, trabalhou em videolocadoras, produziu festivais de cinema e finalmente tornou-se realizador de filmes (GOUVÊA, 2009, p. 30). Destacamos dois dos fundadores do projeto a partir do texto de Gouvêa para demonstrar essa característica multifuncional dos agentes por trás de projetos como o Mate com Angu, também múltiplo em suas frentes e formas de atuação.

Josinaldo Medeiros aproximou-se do Mate com Angu em 2006, ao participar de uma sessão como realizador convidado com seu curta-metragem *Às 2:05* (Rio de Janeiro, 2005), desde então chegou a atuar como colaborador na programação e produção das sessões e oficinairo em um projeto gerido pelo grupo de oficinas de inclusão audiovisual com temática ambiental. Atualmente trabalha na parte de comunicação, montagem e produção das sessões, que ocorrem mensalmente na Sociedade Musical Lira de Ouro. A respeito da linha de curadoria das sessões destaca-se um trecho do catálogo comemorativo de dez anos do projeto:

Serão exibidos filmes ou vídeos de todos os tipos. Só não fará parte de nossa história a linguagem massificante que predomina o audiovisual que nos cerca, o tal “padrão global”. E que fique claro: não temos nada contra seus realizadores, pessoalmente podemos até jogar futebol de botão com eles. Agora, conceitualmente? Guilhotina neles! Exibiremos vídeos independentes de realizadores que decidiram por não enfrentar a burocrática maratona das leis de incentivo. Vídeos atualíssimos que questionam e espelham a realidade atual numa linguagem que busca diferenciar. Exibiremos também em 16mm, aventura que nos leva ao nostálgico tempo das exibições com aquele barulho constante e hipnotizador do projetor, re-visitando os cineclubes dos anos 60/70. Provar que certos filmes não tem idade e nem nacionalidade, do japonês ao iraniano, da Nouvelle Vague ao Cinema Novo.¹¹

10 Informações contidas no site oficial do projeto. Disponível em <http://matecomangu.org/site/sobre/>. Acessado em: 26 de outubro de 2015.

11 O catálogo comemorativo de dez anos do Cineclube Mate com Angu está disponível em: <http://issuu.com/matecomangu1/docs/catalogomatecomangu>. Acessado em 23 de outubro de 2015.

É possível observar no discurso dos realizadores do projeto a prioridade em exibir filmes distintos daqueles que já são exibidos no circuito comercial, incluindo tanto o cenário independente brasileiro quanto clássicos estrangeiros da cinefilia. Josinaldo, ao trabalhar no projeto, encontra-se imerso nesse universo cinematográfico, em que ocorre uma constante formação audiovisual possibilitada pela própria demanda de pesquisa de filmes que a linha de curadoria desperta, além de ter tido a experiência de participar de oficinas de inclusão audiovisual não como aluno, mas como professor. Assim, muito antes de realizar *Cartão Postal*, o realizador já vivia intensamente um ambiente audiovisual cuja realização independente e o compromisso com a formação audiovisual cidadã eram o centro das ações, e as atividades mobilizadas pelo grupo do Mate com Angu cumpriam um papel de formação da linguagem audiovisual, baseada nas trocas em rede e em convergência com a ideia de “intercâmbio de informação e aprendizagem da cidadania em relação ao consumo dos meios de comunicação de massa contemporâneos” apresentada por Canclini.

Ainda na perspectiva de “circuitos populares como foros onde se desenvolvem redes de intercâmbio de informação e aprendizagem da cidadania em relação ao consumo dos meios de comunicação de massa contemporâneos” trazida por Canclini, é possível destacar o cineclube Beco do Rato, projeto com o qual Josinaldo Medeiros se envolveu e que também contribuiu para sua formação enquanto realizador e reforçou as bases para a realização de *Cartão Postal*.

O cineclube Beco do Rato surgiu em 2005 pela iniciativa de quatro jovens integrantes do Núcleo de Produção Cine Maneiro, um coletivo informal que reunia jovens egressos das oficinas do Cinemaneiro que buscavam produzir curtas-metragens. Eram eles Josinaldo Medeiros, Manaíra Carneiro, Leandro Bitencourt e André Sandino; o grupo contou também com o envolvimento de Frederico Cardoso, coordenador do Cinemaneiro. Após a experiência de um cineclube em um local fechado, o Espaço Alma, na Cinelândia, o grupo percebeu uma adesão fraca por parte do público e resolveu migrar o local das sessões e ir em busca do público.

O novo local a receber sessões foi a própria rua, mais especificamente a rua Moraes e Vale, no tradicional bairro boêmio da Lapa. A sede do Cinemaneiro e posteriormente da Cidadela ficava próximo ao local e a familiaridade dos organizadores com a vizinhança facilitou a articulação com as pessoas da região e, como consta em texto publicado no blog do projeto na ocasião de seus oito anos de existência, “o depósito de bebidas 3M cederia as cadeiras e o equipamento de som, a Projecine (empresa de projeção cinematográfica) que também residia na rua cederia a tela, a TV comunitária da Maré chegaria junto com o projetor e o grupo musical Receita de Choro nos

brindaria com sua bela harmonia e alegria em tocar”¹². Observa-se que desde o início de suas atividades havia a intenção de que as sessões compreendessem mais que a exibição de filmes, que fossem um evento multicultural e principalmente uma momento de lazer e confraternização para os frequentadores do bairro, o que fica evidente ao integrar apresentações musicais de choro na programação das sessões e, ao realizá-las em um ambiente historicamente boêmio, tomar para o próprio cineclubes uma característica festiva e descontraída. A respeito dos objetivos do cineclubes Beco do Rato, os organizadores afirmam, no mesmo texto contido no blog, que:

Em outubro de 2005 iniciamos os trabalhos. Nossos dois principais objetivos: abrir espaço para todos os realizadores de curta-metragem (e documentários de qualquer tamanho) interessados em exibir suas obras a céu aberto, num clima agradável acompanhado da boa música brasileira, o chorinho. E voltar os olhos para a revitalização da rua que hoje encontra-se reduzida a um único quarteirão, tendo seu restante sido descaracterizado, em estado de abandono há mais de cinquenta anos com seu patrimônio histórico-cultural sendo depredado a cada dia.

Nota-se assim que para além do compromisso com o audiovisual, o grupo também assumia para si a responsabilidade de contribuir com a manutenção de um espaço público, ou seja, entendia que a atividade cineclubista poderia contribuir para a qualificação de um direito cidadão fundamental, que é a ocupação de espaços públicos. Fica evidente no discurso do grupo um ímpeto de fazer da exibição de filmes uma atividade que contribua para o desenvolvimento de uma cidadania cultural e também a aposta de dar visibilidade a um tipo de produção audiovisual que não possui muitos espaços nos circuitos mais tradicionais de exibição. E, ao analisar essa opção de curadoria, percebe-se que ela faz bastante sentido nesse formato mais dinâmico de sessão, em que outras linguagens artísticas se encontram em um espaço onde o fluxo de pessoas não pode ser controlado da mesma forma que numa sala de cinema.

Ainda como consta do texto escrito por Josinaldo Medeiros, André Sandino e Frederico Cardoso publicado no blog do projeto, o Beco do Rato tornou-se, ao lado do Cinemaneiro, o principal projeto permanente da Cidadela. Em 2008 o grupo criou o Festival Ratoeira, “festival de três dias na rua, que seguia a filosofia do cineclubes: não praticava curadoria predatória”, ou seja, todos os filmes que eram recebidos pela organização eram exibidos, que na ocasião formaram um total de 120 filmes. Após esse momento o cineclubes passou por diversas experiências de itinerância, tendo sido organizadas sessões principalmente em comunidades periféricas, como a

12 Trecho retirado do texto *Sobre os oito anos de atividade do Cineclubes Beco do Rato*, publicado em cinco de abril de 2013, no blog do cineclubes Beco do Rato. Disponível em: <https://becodorato.wordpress.com/2013/04/05/sobre-os-oito-anos-de-atividade-do-cineclubes-beco-do-rato/>. Acessado em 25 de outubro de 2015.

Cidade de Deus e o Complexo da Maré, sempre ocupando espaços públicos, aparelhos culturais e centros comunitários através de articulações com coletivos e grupos culturais atuantes em cada uma das comunidades.

Essa situação descrita acima demonstra bem o aspecto de articulação em rede dos agentes culturais que vêm das periferias, e, simultaneamente, mostra como existe uma independência grande desses grupos que atuam de formas bastante horizontalizadas numa perspectiva colaborativa em que a articulação dos moradores e comerciantes dos bairros se mostra muito importante para o sucesso das ações, o que é válido tanto para as ações em bairros periféricos como em locais historicamente centrais no que diz respeito à cultura popular, como a Lapa. Essa característica de atuação do Beco do Rato indica uma preocupação com a inclusão de grupos marginalizados em atividades que proporcionam lazer e cultura, como é o caso dos travestis da Lapa, apontados no texto do blog como público fiel do cineclubes, e também os moradores das comunidades periféricas que possuem pouco acesso a atividades de lazer. Nesse sentido, no próprio texto eles se identificam não só como realizadores de filmes, mas como “cidadãos cineclubistas”.

Vale ressaltar que, embora não conste no texto comemorativo de oito anos do projeto, Josinaldo afirmou em depoimento que o Beco do Rato foi contemplado pelo edital do Cine Mais Cultura, uma ação do Ministério da Cultura dentro do Programa Cultura Viva¹³.

Esse edital permitia que pontos exibidores ou organizações culturais que tivessem vontade de realizar exposições sem fins lucrativos se equipassem e também possuíssem um acervo de filmes através da Programadora Brasil¹⁴. No caso do Cine Mais Cultura, o edital já previa essa parceria com as entidades aprovadas. Alguns programas de filmes eram organizados de maneira temáticas, como, por exemplo, compilações de animações para adultos, curtas-metragens infantis e longas-metragens associados com um curta-metragem que poderiam compor uma única sessão. Assim, houve a possibilidade para o público e para os programadores do Beco do Rato de explorar o formato do curta-metragem e ter contato com diversos títulos do cinema brasileiro, além de adquirir uma estrutura que garantia a realização das sessões.

Josinaldo, ao ser interrogado a respeito de sua formação audiovisual, afirma que essa

13 Os Cine Mais Cultura são espaços para exibição de filmes com equipamento de projeção digital, obras brasileiras, em DVD, do catálogo da Programadora Brasil e oficina de capacitação cineclubista. Cada espaço recebe um kit contendo telão (4m X 3m), aparelho de DVD, projetor, mesa de som de quatro canais, caixas de som, amplificador, microfones sem fio e centenas de filmes brasileiros (curtas, médias e longas metragens, além de documentários e animações) selecionados pela Programadora Brasil, para exposições semanais. Trecho retirado do site do Ministério da Cultura que descreve o programa Cine Mais Cultura”. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/cine-mais-cultura>. Acessado em: 04/11/2015.

14 Iniciativa hoje extinta, mas que lançou em DVD diversos programas de longas e curtas-metragens exclusivamente brasileiros, distribuídos através de convênios com as entidades exibidoras.

ocorreu em grande parte “de ver filme e produzir filme” e que embora tenha feito alguns cursos livres além da oficina do Cinemaneiro, nunca chegou a fazer um curso superior ou técnico de audiovisual. O que se percebe, então, é que os cineclubes cumprem um papel importante para a reflexão teórica e estética do audiovisual e que o fato de Josinaldo envolver-se tão intensamente com a atividade cineclubista é uma maneira de garantir espaços e momentos para se falar de cinema e assistir filmes. Ou seja, promover sessões cineclubistas pode ser visto como uma maneira de se qualificar para a realização. Nessa perspectiva as etapas de produção e exibição do cinema se retroalimentam e se faz necessário investir força de trabalho e recursos, em ambas.

Analisando a trajetória de Josinaldo Medeiros surge novamente a figura do *realizador articulador*, que ocupa vários espaços dentro do campo audiovisual para além da direção de filmes, aspecto que já se havia observado como característica apontada por Marcelo Ikeda ao descrever o *cinema de garagem*. E, se levarmos em conta a origem de seu envolvimento com o cinema pelas oficinas de inclusão audiovisual, observaremos que as articulações posteriores, nos casos dos cineclubes com os quais se envolveu, extrapolavam o território das comunidades periféricas e inseriam-no em uma rede de ações e agentes audiovisuais. As condições nas quais se realizou *Cartão Postal* integravam essa perspectiva de articulação em rede e os traços dessa maneira múltipla de trabalhar com cinema pode ser observada em escolhas estéticas e narrativas do filme, como a inserção de curtas-metragens para compor a narrativa do filme; e também nas estratégias de distribuição e exibição de filmes. A respeito desses dois aspectos trataremos nos subitens que seguem.

2.4. A produção de *Cartão postal*

No primeiro item deste capítulo foi feita uma breve apresentação do longa-metragem *Cartão Postal*, destacando resumidamente sua forma de financiamento e detalhando sua sinopse. Neste subitem será abordado com mais detalhes a estrutura de produção do filme levando em conta os aspectos que envolvem a produção audiovisual nas periferias e os procedimentos que caracterizam a “nova cena do cinema brasileiro” e sua articulação em rede. As informações e dados aqui contidos foram coletados principalmente através de depoimentos fornecidos por Josinaldo Medeiros e em sites e documentos *on line* a respeito do filme.

Um aspecto importante que foi destacado no primeiro capítulo a respeito da produção independente do cenário contemporâneo de produções brasileiras é a questão do financiamento dos

filmes. Os jovens realizadores estariam buscando fontes alternativas ao financiamento público, fugindo da burocracia dos editais e leis de incentivo. Essa característica é especialmente levada em conta por Marcelo Ikeda ao falar do *cinema de garagem* e pode ser detectada no caso específico de *Cartão Postal*, que segundo Josinaldo não recebeu nenhum tipo de investimento público¹⁵.

Como principal fonte de renda o longa recebeu um patrocínio da Unimed, a maior empresa de plano de saúde do Brasil. A porta de entrada desse recurso deu-se através do cineclube Beco do Rato, que segundo Josinaldo havia se desenvolvido suficientemente a ponto de surgirem pessoas interessadas em apoiar o projeto com recursos financeiros. Dentre o público regular do cineclube havia um jovem rapaz, que Josinaldo não nomeia, que trabalhava na Unimed e informou aos organizadores que se o projeto do cineclube fosse apresentado para a empresa havia chances de ela conceder um apoio financeiro. Josinaldo marcou uma reunião com a equipe que selecionava os projetos para apoio e apresentou o cineclube. No entanto, o orçamento apresentado por Josinaldo era referente a um período extenso de manutenção do Beco do Rato, superando os 100 mil reais, que não foi aprovado pela Unimed. A justificativa foi que, acima desse valor, o único patrocínio concedido era ao Fluminense, o time de futebol carioca. A própria empresa indicou que se houvesse algo menor a ser apoiado eles teriam interesse. Josinaldo logo apresentou o projeto de *Cartão Postal* e conseguiu “carta branca” da empresa que patrocinou o projeto de forma direta, com o valor de 50 mil reais que com as deduções de impostos rendeu cerca de 38 mil reais.

Essa verba foi a única fonte de patrocínio direto para o longa. Na cartela de logos inicial a Unimed entra com a chancela de apresentação. Como realização estão o Cidadela, Fora do Eixo, Clube de Cinema e a DF5. Os apoiadores culturais foram os cineclubes Mate com Angu e Beco do Rato; Toesa Service, Maico Luz e Filmes, Centro de Artes Calouste Gulbenkian, Restaurante Sabor e Mar, The Haze Inn e Cinema Nosso.

Os dois cineclubes que constam como apoiadores têm ligação direta com o coletivo Cidadela. O Beco do Rato é um dos projetos do Cidadela e o Mate com Angu é um projeto parceiro, como visto anteriormente. A empresa Toesa Service, que presta serviços de resgate e socorristas para eventos, entrou como apoio por disponibilizar a ambulância utilizada em uma das cenas iniciais do filme. Maico Luz e Filmes disponibilizou equipamentos para serem utilizados nas gravações. O restaurante Sabor e Mar forneceu refeições para a equipe e atores e o hotel The Haze Inn entrou com as hospedagens.

15 Faz-se uma ressalva para o fato de que nos créditos iniciais do curta-metragem *Tijolo* consta como co-produção o Centro Técnico do Audiovisual (CTAV), a Secretaria do Audiovisual (SAV) e o Ministério da Cultura (MinC), logo assume-se que este episódio que compõe o filme teve algum tipo de financiamento público direto.

Centro de Artes Calouste Gulbenkian e o Cinema Nosso¹⁶ são instituições que atuam no Rio de Janeiro em diversos segmentos da cultura. Foram importantes para a realização do longa em diversos aspectos, desde terem seus espaços utilizados como estúdio, locação e local de ensaios e testes de elenco. Muitos atores do filme também frequentavam aulas de atuação oferecidas pelo Cinema Nosso, assim como o espaço, que tem como metas não só formar profissionais, mas também viabilizar as produções autorais, disponibilizou equipamentos e mão de obra para a realização do filme.

O filme contou com um orçamento baixíssimo e foi viabilizado em grande parte através de apoios em algumas áreas como figurino, cenografia, alimentação e hospedagem, como afirma Josinaldo em depoimento, além de investimento de recursos pessoais da equipe. A respeito de investimento público direto Josinaldo afirma não ter havido nenhum. No entanto, essa questão do financiamento público se mostra mais complexa, pois embora possa não ter havido nenhum investimento diretamente no filme, algumas instituições e projetos que são a base da produção do filme são financiadas por lei de incentivo e editais, como é o caso do Beco do Rato e do Cinemaneiro. Então, indiretamente há o envolvimento de dinheiro público na realização do filme.

Um ponto interessante a respeito da produção que vale destacar é a escolha de Zezé Antônio para o papel principal. Segundo Josinaldo, Zezé participou das oficinas do Cinemaneiro em 2004 e desde então se interessou pela atuação e passou a atuar em diversos curtas produzidos pelo Núcleo do Produção do Cinemaneiro. O papel do líder Beijo em *Cartão Postal* foi pensado para Zezé desde o roteiro, por esse ser uma figura forte dentro da comunidade da Maré e parceiro de Josinaldo e dos outros integrantes da equipe. Zezé também seguiu o caminho da profissionalização e continua trabalhando como ator fazendo figuração na TV e atuando em filmes independentes, como informa Josinaldo. Além de encarnar o líder Beijo, Zezé também interpreta o personagem principal do curta-metragem que abre o filme.

Como foi dito no início deste capítulo, a narrativa de *Cartão Postal* compreende a história central do líder Beijo e outras histórias coadjuvantes introduzidas ao longo do filme por dois curtas-

16 O Cinema Nosso é uma instituição sociocultural criada informalmente no ano de 2000 – então sob o nome Nós do Cinema –, a partir do processo de seleção de elenco para o filme “Cidade de Deus”, de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Nesse momento, jovens lideranças que participaram das oficinas oferecidas pelos diretores decidiram promover o acesso de jovens das classes populares às ferramentas da produção audiovisual, por meio de aulas práticas e teóricas. O objetivo era produzir filmes com temas e estética próprias das classes populares e inserir os alunos no nicho de mercado do cinema. [...] Atualmente, o Cinema Nosso é uma organização que acumula mais de dez anos de experiência em educação audiovisual; 3.500 educandos da capital e do Grande Rio; 98 cursos realizados; 157 oficinas; mais de 159 curtas-metragens produzidos; 2 longa metragens; centenas de exposições públicas em nossa Sala de Cinema e participações em festivais nacionais e internacionais (Inglaterra, Espanha, Venezuela, Bolívia, Argentina, Chile, Senegal, Portugal, Itália, França, USA, Alemanha, Peru e Brasil) e obras em acervos importantes de São Paulo ao Senegal, passando por Lisboa, Chile e Estados Unidos”. Disponível em: <http://www.cinemanosso.org.br/site/historia-2/>. Acessado em: 11 de novembro de 2015.

metragens e um videoclipe. A escolha de compor o filme dessa maneira acarretou em um tempo longo de produção e está diretamente ligada ao fato de os realizadores terem vindo do contexto de intensa produção de curtas-metragens, disparado pela sua participação em oficinas de inclusão audiovisual. Esse fato pode ser compreendido através da entrevista com os realizadores feita na ocasião de lançamento do filme, disponibilizada como material de divulgação para a campanha de lançamento:

1. Quando e como foi concebido o filme *Cartão Postal*?

A parte principal gravamos em meados de 2007, o prólogo em dezembro de 2005 e o curta do final em 2010. Durante alguns anos, o Núcleo de Produção Cinemaneiro se dedicou ao processo de experimentação audiovisual dos participantes, sempre no formato de curta duração. Com a oportunidade de um orçamento (R\$ 40.000,00)¹⁷ o longa *Cartão Postal* foi pensado como uma forma de colocarmos em prática tudo que vínhamos experimentando em pedaços, nos curtas anteriores.

2. Como as histórias foram desenvolvidas? Houve roteiro, escolha de tema ou simplesmente os jovens saíram gravando o que queriam?

Seguimos os conceitos básicos de organização de uma produção, com os departamentos bem definidos, mas como somos parceiros antes de sermos profissionais, a colaboração foi a tônica do processo. Existia uma escaleta da parte principal e os curtas tiveram seus roteiros mais definidos. O encaixe dos curtas ao corpo principal aconteceu em paralelo à montagem/edição do filme, a partir de algumas necessidades encontradas e de algum planejamento prévio, dentro do espírito temporal e atemporal (sim, os dois ao mesmo tempo) que carrega o filme.¹⁸

Observa-se um traço do processo de profissionalização que se sucedeu à participação de Josinaldo e Wagner nas oficinas do Cinemaneiro. Os dois, juntamente com outros ex-alunos que compunham o Núcleo de Produção Cinemaneiro, formaram a equipe base de *Cartão Postal*, que funcionaria como um grande projeto coletivo organizado e gerido colaborativamente por esse grupo de jovens cineastas de periferia formados em oficinas de inclusão audiovisual. Essa análise leva a perceber que, como já se havia observado no primeiro capítulo, embora *Cartão Postal* seja um filme em certa medida comunitário está distante de poder ser entendido como um filme amador, visto que todo o contexto que o envolve está permeado por iniciativas que pautam o audiovisual para além de seu potencial de entretenimento. Como, por exemplo, o esforço de exhibir o filme para públicos além da comunidade envolvida na própria produção. Quanto aos filmes amadores a

17 Observa-se que o valor declarado por Josinaldo em depoimento que corresponde ou patrocínio da UNIMED Rio (38 mil reais) difere do valor informado nesta entrevista (40 mil reais). Não foi possível concluir se houve mais algum patrocínio além do da empresa que não foi mencionado por Josinaldo, ou se nesta entrevista foi informado um valor redondo aproximado ao que de fato foi captado. Considera-se, então, que o filme contou com um orçamento em dinheiro próximo a 40 mil reais.

18 Trecho da entrevista com os realizadores de *Cartão Postal* para compor o material de divulgação disponibilizado pela DF5 para os exibidores do filme. Disponível em: https://docs.google.com/document/pub?id=10_EEnsUYGqEmrylUc0r3q05f3Oo6SC9tclflMaTV7R0. Acessado em: 04/11/2015.

circulação em geral é caseira e restrita aos bairros e vizinhanças onde os filmes são produzidos. O filme distancia-se, inclusive, do conceito de *cinema de bordas* quando leva-se em conta que uma das principais características desse seria a tendência para a sátira ou paródia do modelo de cinema institucional. *Cartão Postal*, ainda que tenha contado com poucos recursos financeiros foge das representações caricatas.

A noção de seguir “os conceitos básicos de organização de uma produção” também revela o profissionalismo no discurso dos realizadores, sem deixar de levar em conta uma certa flexibilidade dessa estrutura na medida em que os envolvidos estão conectados por laços afetivos. Essa cumplicidade entre o grupo que o discurso dos realizadores sugere parece ser algo que influencia justamente na opção de fazer uma única obra audiovisual composta por vários filmes, numa escolha estética que faz jus à busca de experimentalismo a qual se referem. Parece haver um certo desapego com a necessidade de fazer um filme formalmente simples em prol da possibilidade de se experimentar ao máximo as possibilidades da linguagem audiovisual durante o *processo* de fazê-lo.

No próximo subitem serão tratado com mais atenção a narrativa do filme e seus traços estéticos, levando em conta justamente essa perspectiva de experimentalismo que envolveu a produção e como se observa essa escolha no resultado final, na obra que é levada ao público. Para essa análise levaremos em conta também os aspectos que envolvem o universo simbólico da periferia e os elementos presentes no filme que evocam traços identitários desse universo.

2.5. Distribuição e Circulação de *Cartão postal*

Como já foi dito anteriormente, a distribuição do longa *Cartão Postal* foi organizada pelo DF5 – Distribuidora de Filmes do Fora do Eixo. A DF5, por sua vez, é um dos projetos geridos pelo Clube de Cinema Fora do Eixo (CdC), a frente de trabalho do movimento Fora do Eixo que trabalha com a linguagem audiovisual especificamente.

Com fins de contextualização é importante destacar que o movimento Fora do Eixo é um movimento cultural que surgiu em 2002 em Cuiabá, com o coletivo Espaço Cubo, fundado por Mariele Ramires, Lenissa Lenza e Pablo Capilé, e tinha como objetivo “administrar dentro de preceitos da economia solidária a cena local de música jovem na capital do Mato Grosso” (SAVAZONI, 2014, p.20). O escritor, jornalista e realizador multimídia Rodrigo Savazoni, em seu livro *Os Novos Bárbaros: A Aventura Política do Fora do Eixo*, descreve o movimento desde seu

surgimento, quando atuava principalmente no cenário musical independente do Brasil, até sua atualidade, em que é reconhecido como um movimento político-cultural que desenvolve ações diversas nos campos da cultura e das artes.

O Fora do Eixo em si, enquanto movimento, surgiu a partir da vontade dos agentes que atuavam no Espaço Cubo de compartilhar suas experiência e fomentar uma rede de parceiros para além de Cuiabá. Processo que, segundo Savazoni, “começou no final de 2005 conectando cenas culturais de cidades de médio porte e capitais afastadas do eixo produtor da cultura nacional que a aliança Rio-São Paulo representa” (2014, p. 22). Nesse primeiro momento de articulação o Fora do Eixo agrupou agentes culturais de Rio Branco (AC), Uberlândia (MG) e Londrina (PR) (SAVAZONI, 2014, p. 22).

Savazoni afirma também que até a data de realização de seu quinto Congresso Nacional, em 2013, o Fora do Eixo “percorreu um percurso de crescimento exponencial e consolidação de suas formas de atuação” (2014, p. 22). Savazoni entende que atualmente a atuação do grupo deixou de ser apenas no âmbito da economia criativa do setor cultural e descreve o movimento como uma “rede de coletivos culturais e de ativismo político-digital” (2014, p. 14). Nessa perspectiva, o Fora do Eixo se apresenta como uma organização que compreende algumas características que já destacamos nesta pesquisa, destacando-se a articulação em rede, a atuação em campos culturais alternativos aos do mercado capitalista tradicional e a adoção de modelos colaborativos e coletivos de trabalho. Na carta de princípios do Fora do Eixo, que pode ser lida no site oficial do grupo, é possível observar como eles entendem sua própria atuação, com destaque para o seguinte trecho:

O Fora do Eixo é uma rede colaborativa e descentralizada de trabalho constituída por coletivos de cultura pautados nos princípios da economia solidária, do associativismo e do cooperativismo, da divulgação, da formação e intercâmbio entre redes sociais, do respeito à diversidade, à pluralidade e às identidades culturais, do empoderamento dos sujeitos e alcance da autonomia quanto às formas de gestão e participação em processos sócio-culturais, do estímulo à autoralidade, à criatividade, à inovação e à renovação, da democratização quanto ao desenvolvimento, uso e compartilhamento de tecnologias livres aplicadas às expressões culturais e da sustentabilidade pautada no uso e desenvolvimento de tecnologias sociais.¹⁹

A partir dessa autodescrição do grupo pode-se concluir que seus objetivos de atuação alinham-se às ideia de Canclini à respeito de uma nova dimensão de cidadania cultural nesses tempos globalizados que leva em conta a diversidade. Assim como a linha de atuação do Fora do Eixo também se aproxima dos grupos envolvidos na realização audiovisual nas periferias, como

19 A Carta de Princípios do Fora do Eixo está disponível na íntegra em <http://foradoeixo.org.br/historico/carta-de-principios/>. Acessado em: 03/11/2015.

descreve Zanetti, ao assumir também a luta por democratização e autonomia no meio cultural.

Observando-se a convergência nas propostas de atuação do Fora do Eixo com o grupo por trás de *Cartão Postal*, abordaremos neste subitem os detalhes da etapa de distribuição do filme *Cartão Postal*, gerido pela DF5 - Distribuidora de Filmes do Fora do Eixo. No *Termo de difusão e distribuição de obra audiovisual da DF5*, documento disponível no site oficial²⁰ da distribuidora, pode-se saber a respeito do circuito exibidor ao qual se destinava o projeto:

- O foco principal da DF5 é difundir os filmes de seu catálogo no circuito não comercial do cinema brasileiro.
- Entendemos como espaços de exibição não comerciais do cinema brasileiro os cineclubes, mostras, festivais, sessões itinerantes, cinemas nas escolas, cinema nos bairros ou quaisquer atividades ou iniciativa audiovisual e cultural gratuita e voltada à formação de público para o cinema.
- Nossa rede de exibidores vive em constante processo de expansão e atualização, sempre surgindo novas parcerias e oportunidades de exibição dos filmes do catálogo da DF5.
- Os dados de exibição de todos os filmes da DF5, dos cineclubes que integram o Fora do Eixo e as estatísticas de acesso aos filmes na Internet são enviados ao REALIZADOR trimestralmente no e-mail que o REALIZADOR inscreve junto a obra audiovisual.

O catálogo de filmes da DF5 está disponível através de um perfil no Vimeo, site que funciona como portal de vídeos de exibição *on line*. No perfil da DF5 existem 203²¹ vídeos arquivados, sendo que o primeiro foi adicionado em 2011. O acervo comporta curtas, médias e longas-metragens, dentre ficções, documentários e videoclipes. O *Termo de difusão e distribuição de obra audiovisual da DF5* também determina que, ao optar por disponibilizar seu filme no perfil da DF5, o realizador automaticamente concorda em licenciar seu filme em Creative Commons²²: Atribuição 2.0 Brasil. Essa licença, segundo o site²³ da Creative Commons Brasil, permite que qualquer pessoa possa “copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato” e também “remixar, transformar, e criar a partir do material para qualquer fim, mesmo que comercial”. Assim, os filmes disponíveis na DF5 podem ser livremente *compartilhados e adaptados* para fins inclusive

20 *CTermo de difusão e distribuição de obra audiovisual da DF5* está disponível em: https://docs.google.com/document/pub?id=10_EEnsUYGqEmrylUc0r3q05f3Oo6SC9tclflMaTV7R0. Acessado em: 16/07/2014

21 Dados correspondentes a última consulta ao portal da DF5 no Vimeo. Disponível em <https://vimeo.com/df5>. Acessado em: 04/11/2015.

22 “Creative Commons é uma organização sem fins lucrativos que permite o compartilhamento e uso da criatividade e do conhecimento através de instrumentos jurídicos gratuitos. Nossas licenças de direitos autorais livres e fáceis de usar fornecem uma maneira simples e padronizada para dar ao público permissão para compartilhar e utilizar o seu trabalho criativo – sob condições de sua escolha. As licenças CC permitem você alterar facilmente os seus termos de direitos autorais do padrão de “todos os direitos reservados” para “alguns direitos reservados”. As licenças Creative Commons não são contrárias aos direitos de autor. Elas funcionam complementarmente aos direitos autorais e permitem que você modifique seus termos de direitos autorais para melhor atender às suas necessidades”. Disponível em: <https://br.creativecommons.org/sobre/>. Acessado em: 03/11/2015.

23 A descrição completa dessa licença está disponível em <http://creativecommons.org/licenses/by/2.0/br/>. Acessado em: 03/11/2015.

comerciais.

Para o realizador é vantajoso ter seus filmes divulgados pela distribuidora e suas exibições facilitadas pelo vínculo da DF5 com vários cineclubes, sejam integrantes do Fora do Eixo ou de instituições e grupos parceiros. A DF5 não detém nenhum direito sobre as obras, os realizadores podem, paralelamente, fazer a distribuição dos filmes da forma que quiserem, já que a DF5 funciona como uma janela a mais de exibição e distribuição. A DF5, ao se voltar para o circuito não comercial de exibição, se apresenta como uma mediadora entre o realizador e o ponto exibidor, buscando organizar essa etapa de distribuição de filmes independentes que muitas vezes é feita pelos próprios realizadores e com um alcance restrito. A DF5, ao utilizar a estrutura em rede do Fora do Eixo, que tem alcance nacional, se propõe a potencializar a ação de distribuição de filmes independentes no circuito não comercial.

Em seu site, a DF5 também disponibiliza um catálogo com todos os cineclubes parceiros que exibem regularmente seus filmes. São aproximadamente vinte e cinco instituições exibidoras localizadas nas cinco regiões do Brasil, estando cadastrado, inclusive, o cineclubes Beco do Rato gerido por Josinaldo Medeiros. A esses pontos exibidores parceiros a DF5 solicita que, a cada sessão em que houver exibição de obras do catálogo, seja preenchida uma ficha da sessão, também disponibilizada em seu site. É através do preenchimento regular dessa ficha pelos responsáveis de cada cineclubes e/ou sessão que é possível coletar dados como a quantidade de sessões mensais, quais filmes são exibidos, qual a quantidade de público das sessões, entre outros dados importantes que são lançados nos relatórios que a distribuidora divulga.

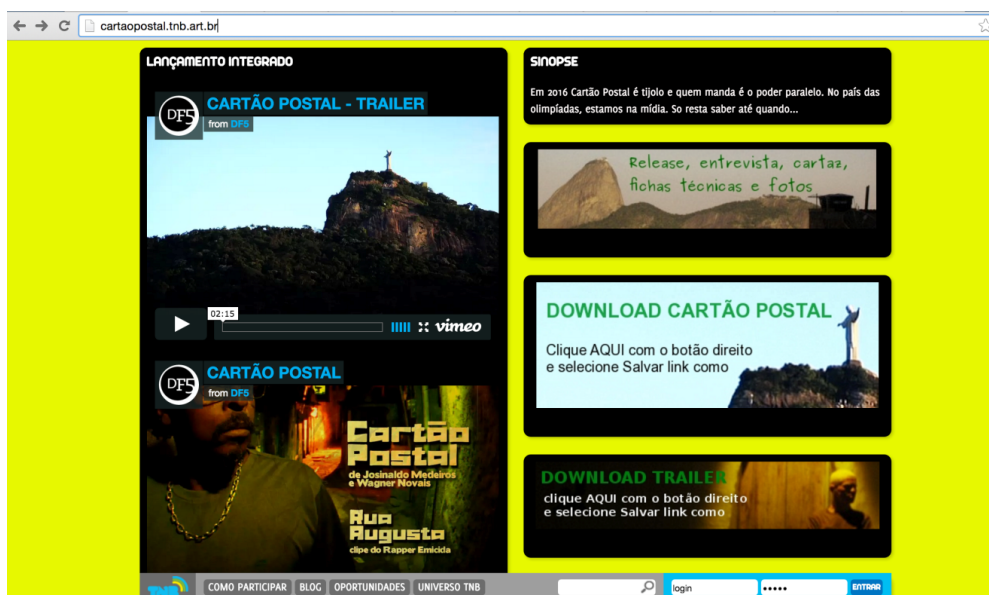
No caso de *Cartão Postal*, além dessa dinâmica padrão de distribuição através do site, foi organizada uma campanha de lançamento integrado. O lançamento ocorreu junto ao videoclipe *Rua Augusta*, do rapper Emicida, também disponível no catálogo da distribuidora. A ação de lançamento integrado estimulou que cineclubes integrantes ou parceiros do Fora do Eixo realizassem sessões de exibição do longa *Cartão Postal* conjuntamente com o videoclipe *Rua Augusta*.

A escolha de realizar esse lançamento conjunto entre um longa e um videoclipe não deve ser vista como aleatória, mas como uma estratégia de promover duas obras audiovisuais simultaneamente, obras essas que dialogam entre si, pois, assim como o filme, o videoclipe de Emicida traz o tema da periferia, a estética e a linguagem do hip hop. São obras que dialogam estética e narrativamente e, ao serem exibidas combinadamente, compondo o programa de uma sessão de cinema, podem ampliar o alcance de público uma da outra. Exibir um videoclipe em uma sessão cineclubista tem o potencial de alcançar um público que talvez não o assistisse em outro

contexto, assim como quem já conhecesse o rapper e fosse à sessão estimulado pelo videoclipe poderia também assistir ao filme. Esse programa das sessões de lançamento integrado, que inclui videoclipe e longa-metragem, é um programa híbrido que busca atingir tanto um público de cinema quanto um público de música.

Os responsáveis por organizar a ação de lançamento integrado eram integrantes do Clube de Cinema Fora do Eixo, dentre eles Carlos Eduardo Magalhães Vieira de Aguiar, realizador audiovisual formado em Imagem e Som pela UFSCar e integrante do Massa Coletiva, Ponto Fora do Eixo existente na época que atuava na cidade de São Carlos. Para gerir a produção das sessões foi criado um perfil do no site Toque no Brasil que reunia todas as informações necessárias para que os interessados pudessem organizar as sessões. Esse perfil (ver Figura 1) contém ficha técnica do filme e do videoclipe; releases, fotos, entrevistas e trailers; informações sobre os realizadores; dados das exibições que já ocorreram; links para download do filme e do videoclipe; link para preenchimento da ficha da sessão destinado aos cineclubes e os contatos da equipe da DF5.

Figura 1 – Captura de Tela do Site de Cartão *Postal*.



Fonte: <http://cartaopostal.tnb.art.br/>

Os dados disponibilizados na página do lançamento integrado relatam a ocorrência de exibições em todo o território nacional, como se observa na imagem a seguir:

Figura 2 – Tabela das Sessões de *Cartão Postal*

AGENDA DOS LANÇAMENTOS

Confira aqui onde o filme *Cartão Postal* e o clipe *Rua Augusta* estão sendo exibidos:

Sessões que já aconteceram

- Rio de Janeiro/RJ | Cineclube Beco do Rato | Noite | 08/04/2011
- São Carlos/SP | Cineclube Cine Gonzaguinha | 20h | 23/05/2011
- Bauru/SP | Festival Canja | 20h | 09/06/2011
- Juiz de Fora/MG | Cineclube Bordel Sem Paredes (SEDA) | 19h | - 10/06/2011
- Santa Maria/RS | Macondo Cineclube | Noite | 15/06/2011
- Belo Horizonte/MG | Festival FDE | 20h | 15/06/2011
- São José do Rio Preto/SP | Timbre coletivo | noite | 18/06/2011
- Rio de Janeiro/RJ | Festival FDE | tarde | 21/06/2011
- São Paulo/SP | Festival Fora do Eixo SP - Etapa Palco | A partir das 15h | 26/06/2011
- Bauru/SP | Cineclube Cine Ouro Verde | 20h | 27/06/2011
- Serrana/SP | SEDA Caipiro Rock 2011 | 19h | 17/06/2011
- Uberlândia/MG | Cineclube Luminoso - Cinema Livre | Noite | 28/06/2011
- Teófilo Otoni/MG | Mucury Cultural | 20h | 02/07/2011
- Ribeirão Preto/SP | Cinema na quadra | noite | 03/07/2011
- Aracaju/SE | Cineclube NPD Orlando Vieira | 16h | 07/07/2011
- Boa Vista/RR | SEDA Sesc Mecejana | 19h | 09/07/2011
- Manaus/AM | Cineclube Tudo muda após o play (SEDA) | 19h | 14/07/011
- Macapá/AP | Cineclube Cine Paraíso | 20h | 17/07/2011
- Sabará/MG | Cineclube Cinebrasa | 19h | 20/07/2011

Fonte: <http://cartaopostal.tnb.art.br/>.

A figura acima relaciona 18 sessões já realizadas, sendo a última na data de vinte de julho de 2011. Não foi possível precisar a data da última atualização da página. Foram analisados também os únicos dois relatórios²⁴ de filmes da DF5 disponibilizados em seu site. O método de coleta de dados para elaboração dos relatórios é informado no próprio documento e compreende a compilação de números fornecidos pelos exibidores ao preencherem a ficha da sessão que a distribuidora disponibiliza. O 1º Relatório de Filmes da DF5 é referente às sessões que ocorreram

24 O 1º Relatório de Filmes da DF5 encontra-se disponível em https://docs.google.com/document/pub?id=1buLvYGhaf_etJzAZkpVp7p4YUfroQm5-Kqgy5XPKoMw. O 2º Relatório de Filmes da DF5 encontra-se disponível em: https://docs.google.com/document/pub?id=1LA9fzMBrSMJb_QJp5uH5Rh1Qt9xjh4NQfFTXh5dZ_RE. Acessados em: 30/10/2015.

ente setembro de 2010 e maio de 2011 e o 2º Relatório de Filmes da DF5 é referente ao período de junho e julho de 2011. O cabeçalho do segundo relatório informa que “os dados apresentados nas planilhas são referentes à toda a história da DF5, e são atualizados a cada edição desse relatório”, sendo assim, os números fornecidos nessa última versão do relatório compreendem todas as sessões de cada filme do acervo realizadas até o período analisado, que no caso de *Cartão Postal* contabiliza um total de 10 exibições e 584 espectadores presenciais.

Ao analisar os mesmos relatórios e contabilizar os dados de exibição do *Rua Augusta* observou-se que no primeiro período relatado não ocorreram exibições presenciais do videoclipe, já no período de junho e julho de 2011 relata-se a realização de sete sessões contabilizando um público total de 424 pessoas. Conclui-se então que houve exibições do *Cartão Postal* que ocorreram sem a exibição conjunta de *Rua Augusta*.

A comparação entre a tabela acima retirada do site do filme com os dados fornecidos pelos relatórios são conflitantes ao informar o número de sessões do longa já realizadas, sendo que a tabela informa 19 sessões e os relatórios somente 10 sessões. Como os dados informados nos relatórios são coletados a partir das fichas de sessão preenchidas pelos próprios exibidores considera-se aqui que de fato foram realizadas 19 exibições do longa-metragem até o de 20 de julho de 2011, porém somente 10 dessas foram relatadas pelos exibidores nas fichas de sessão. Conclui-se, então, que pela ação de lançamento integrado foram realizadas 19 exibições de *Cartão Postal* atingindo um público presencial total de 584 espectadores.

Os relatórios, além de contabilizar o público presencial das sessões, também relatam o número de vezes que o filme foi visualizado no próprio canal da DF5 no Vimeo, que consta como 205 no total. Isso não significa, necessariamente, que o filme tenha sido visto do início ao fim 205 vezes, mas indica, certamente, que a janela de exibição *on line* é também uma possibilidade viável de fazer o filme chegar o público.

Ainda que os festivais e mostras não tenham sido o foco da distribuição de *Cartão Postal*, o filme foi exibido no Festival Visões Periféricas²⁵, em 2011. O festival ocorre anualmente na cidade do Rio de Janeiro desde 2007 e é um dos objetos de análise de Daniela Zanetti em sua tese. A descrição do projeto em seu próprio site diz:

O projeto articula audiovisual, educação e tecnologias para ampliar o universo de expressão e percepção estética das múltiplas periferias brasileiras. Durante os dias em que acontece o festival recebe e promove o encontro entre filmes e diretores de diversas partes do país e continente. O Visões Periféricas é um festival pioneiro no Rio de Janeiro. Não só foi o

25 Informação disponível em <http://visoesperifericas.org.br/blog/page/5/>. Acessado em: 04/11/2015.

primeiro a criar um espaço privilegiado para filmes e realizadores oriundos de oficinas, escolas livres e projetos de formação do Brasil, como também é pioneiro ao realizar exposições em regiões da cidade que até então não eram contempladas por festivais desse porte, como as favelas cariocas. Regina Casé, Eduardo Coutinho, Marcelo Yuka e a atriz Léa Garcia já foram homenageados neste que é um festival referência no país e América Latina. Em 2015, o festival homenageou o FUNK, patrimônio cultural carioca.²⁶

A parceria dos realizadores de *Cartão Postal* com o Fora do Eixo incluiu também a produção de cópias de DVDs do longa. Esta ação foi também articulada pelo Clube de Cinema Fora do Eixo e fazia parte de uma proposta da DF5 de lançar os filmes de seu catálogo em DVD para serem distribuídos nos Pontos Fora do Eixo. A equipe da DF5 organizou um sistema em que qualquer pessoa pudesse produzir DVDs de *Cartão Postal* para vender ou distribuir. Esse sistema incluía disponibilizar o arquivo do filme para download na internet e também o arquivo digital da capa do DVD, assim os coletivos e interessados em ter cópias do filmes precisavam adquirir somente as mídias de DVD, baixar, gravar o filme e imprimir a o arquivo da capa (ver Figura 3). A própria equipe da DF5 também se responsabilizou por produzir e distribuir algumas cópias, no entanto, não havia um controle rígido dessas cópias, que podiam tanto ser vendidas quando distribuídas gratuitamente.

Figura 3 – Capa do DVD de Cartão Postal

26 Nota retirada do site oficial do festival Visões Periféricas. Disponível em <http://imaginariodigital.org.br/visoes-perifericas#projeto-body>. Acessado em: 04/11/2015.



Fonte: <http://cartaopostal.tnb.art.br/>

Essa ação de venda de DVD foi estimulada por uma estrutura de comercialização de produtos já criada pelo Fora do Eixo, cujo foco era suprir a demanda de venda de CDs das bandas independentes agenciadas pela rede. Com a experiência bem sucedida na área da música o Clube de Cinema Fora do Eixo passou a utilizar essa plataforma para distribuição de DVDs de filmes da DF5. Para a maioria dos coletivos integrantes do Fora do Eixo, a venda de produtos é uma das fontes de sustentabilidade financeira. Os produtos geralmente são vendidos nas “banquinhas” que são montadas nos eventos organizados por estes coletivos em suas cidades. Não existe um registro preciso de quantas cópias do longa *Cartão Postal* foram feitas, vendidas e distribuídas. Ao ser consultado²⁷, Carlos Eduardo Magalhães, representante do Clube de Cinema que coordenou a campanha de distribuição do filme, informou que cerca de 70 cópias foram produzidas pela própria equipe da DF5, que as distribuiu e comercializou entre outros coletivos e parceiros do Fora do Eixo.

Ao analisar toda a estratégia de distribuição do filme, percebe-se que desde o início de seu planejamento foram consideradas diversas formas de fazer com o que filme chegasse ao público. A exibição no circuito cineclubista, a possibilidade de assistir o longa *on line*, a produção das cópias físicas e a exibição em um festival de filmes periféricos, juntas, potencializaram a circulação do filme. *Cartão Postal* é um filme independente e periférico de baixíssimo orçamento, produzido em um contexto audiovisual alternativo ao do cinema institucionalizado. Logo, para que pudesse ser exibido para além da comunidade onde foi feito, foi necessário combinar diferentes estratégias de distribuição. A parceria entre o Fora do Eixo e Josinaldo Medeiros como uma alternativa de

27 Carlos Eduardo Magalhães Vieira de Aguiar foi consultado em 14/10/2014 através da rede social Facebook.

organização da campanha de distribuição do filme foi possível foi uma consequência do envolvimento de Josinaldo em uma rede de diversos agentes e profissionais audiovisuais que constantemente articulam-se coletivamente para viabilizar seus projetos, sendo essa experiência de distribuição de *Cartão Postal* uma ação gerida e pensada coletivamente.

Não existem fórmulas garantidas para a distribuição de filmes como *Cartão Postal*, híbridos em sua forma e conteúdo. As ações que envolvem essa produção são muitas vezes experimentais e, mais do que remunerar financeiramente diretamente o realizador ou exibidor, os envolvidos nessa cadeia independente audiovisual tem como objetivo criar circuitos e redes de compartilhamento de informações com a finalidade de consolidar redes de produção alternativas aos modelos institucionalizados. As dinâmicas de funcionamento dessas redes não são padronizadas e suas estratégias são constantemente renovadas. No caso de *Cartão Postal* a estratégia de distribuição configurou-se como um híbrido de ações que, combinadas, conseguiram fazer com o que filme extrapolasse o espaço da periferia e fosse exibido para outros públicos. Esse fato pode ser entendido na perspectiva da demanda por visibilidade pública que envolve os grupos que realizam audiovisual nas periferias e está diretamente ligada a busca por uma cidadania inclusiva:

Numa perspectiva mais ampla, pode-se compreender essa articulação de determinados segmentos da sociedade civil em torno do audiovisual como uma forma de participação política dos cidadãos – significando uma forma de exercício da cidadania, ideal da modernidade associado aos conceitos de liberdade de expressão, igualdade de direitos e de acessos a bens simbólicos e materiais. A luta pela ampliação da cidadania pressupõe que todos se coloquem em situação de igualdade ao serem tratados como cidadãos, o que, contudo, não significa ausência de conflitos sociais. Pelo contrário, o que ocorre são acirramentos de disputas. Cidadania, nesse sentido, diz respeito a uma ampliação de vários tipos de direitos de usos e acessos, como educação, saúde, trabalho, participação política, moradia. A partir das novas demandas que surgem no contexto das sociedades contemporâneas, cada vez mais amplo se torna o espectro de abrangência do exercício da cidadania, englobando fortemente nos últimos anos a questão da comunicação. A comunicação se caracteriza como meio, instrumento, e, ao mesmo tempo, como campo de atuação permanente na busca pelo que se convencionou chamar de “inclusões”. Pelo menos no cenário brasileiro, podemos destacar como importantes “bandeiras” reivindicatórias a democratização da comunicação e a inclusão digital. Desse modo, a participação política hoje também é marcada – principalmente – pela busca de uma inserção em diferentes espaços midiáticos. A visibilidade na esfera pública proporcionada pelos meios de comunicação se tornou uma meta para se efetivar o debate público e as mobilizações sociais. (ZANETTI, 2010, p. 59)

Assim, entende-se que toda a estratégia de distribuição e exibição de *Cartão Postal* buscou alcançar visibilidade na esfera pública e que a experimentação de formas para fazer o filme chegar a públicos outros que não somente o da própria periferia está diretamente conectada à busca de ampliação da cidadania e inclusão social desse segmento específico da sociedade civil que

compreende os moradores de periferia.

2.6. Narrativa e Forma de *Cartão Postal*

Cartão Postal é um filme sobre personagens da periferia. A narrativa central de Beiço, os curtas-metragens *Tijolo* e *Tempo de Criança* e o videoclipe *Lista da Morte* narram histórias de pessoas que moram nas favelas e retratam diferentes aspectos e pontos de vista dessa vivência. A ambientação na periferia é a premissa para unir diferentes obras audiovisuais e compor um único filme formalmente híbrida. A essa premissa soma-se o fato de ser um filme feito por moradores da periferia, com atores locais, filmado em uma favela e que também tematiza periferia, trazendo consigo a perspectiva de “auto-representação” apontada por Daniela Zanetti:

Como já assinalado, um aspecto evidenciado nos discursos que acompanham a produção audiovisual de periferia (presente em fôlderes, catálogos, sites, blogs e listas de discussão) é o direito à “auto-representação”: a possibilidade de indivíduos e coletivos da periferia de exercerem maior controle sobre suas próprias representações, com o objetivo de refutar aquelas consideradas “erradas” ou não-satisfatórias, as estereotípias, as distorções, etc. Por trás destas reivindicações, o que se sobressai são demandas por produção e exibição de bens simbólicos através do audiovisual. (ZANETTI, 2010, p. 59)

A presença constante da periferia em todos os aspectos de *Cartão Postal* faz necessário voltar os olhos para os aspectos que envolvem as representações da periferia no audiovisual brasileiro, seja no cinema ou na televisão; na grande mídia ou nos veículos alternativos. Para isso recorreremos novamente a um trecho do trabalho de Daniela Zanetti que aborda essa questão com ênfase no período que compreende as duas últimas décadas:

A idéia de que a década de 90 trouxe uma mudança de paradigma no modo de representação de espaços historicamente concebidos como sendo lugares de pobreza e de exclusão (como as favelas e as periferias urbanas) no cinema e na televisão, seguida de sua consolidação nos anos 2000, é defendida por diversos autores, entre eles Ismail Xavier, Esther Hamburger, Jean-Claude Bernardet, Ivana Bentes, Mônica Kornis e Fernão Ramos. Através de outros tipos de produtos além de obras cinematográficas, como o telejornal *Aqui, Agora* e o programa *Central da Periferia*, a “invisibilidade relativa” das favelas e periferias se alterou no início dos anos 90, intensificando as representações não somente da pobreza, mas também da violência e da criminalidade nesses espaços, “processo que estimula a disputa em torno do controle do que merece e do que não merece se tornar visível e de acordo com que convenções” (Hamburger, 2007:120). Para Ramos (2008), emerge entre as produções nacionais contemporâneas uma “estética do popular criminalizado”, quase sempre marcada por uma representação naturalista, onde miséria e violência ganham destaque. (ZANETTI, 2010, p. 128)

Levando-se em conta essa mudança de paradigma na representação do “outro” periférico que se iniciou nos anos 90 e intensificou-se nos anos 2000 é preciso ter em mente, ao analisarmos *Cartão Postal*, que a intertextualidade com obras consagradas do cinema brasileiro que trabalham com a representação das periferias, como o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meireles e Kátia Lund, 2002) por exemplo, acaba sendo inevitável. A tarefa não é traçar comparações entre *Cidade de Deus* e *Cartão Postal*, mas entender que ambos os filmes, independente de suas origens diversas, tratam da periferia como tema e que não é possível compreendê-los sem levar em conta a dimensão simbólica da periferia na mídia, construída a partir dessa mudança de paradigma. A intertextualidade deve compreender, então, que na chave dessa dimensão simbólica da periferia tem-se filmes e outros produtos audiovisuais que representam esse universo, feitos por agentes externos ao meio periférico, como é o caso de *Cidade de Deus*; e existem filmes que trabalham na chave de auto-representação, ou seja, são filmes que falam da periferia e que são feitos por moradores da periferia, como é o caso de *Cartão Postal*.

A representação da pobreza segue sendo uma questão bastante discutida durante e após o Cinema da Retomada (anos 90), que em certa medida investiu em temas sociais, muitas vezes tendo como protagonistas personagens originários de favelas, periferias e subúrbios (na esfera urbana) e também de regiões pobres do interior do país, antes restrito ao sertão, lugar de referência para o Cinema Novo (Nagib, 2006; Xavier, 2001; Bentes, 2007). Da “pedagogia da violência” que marcou algumas produções do Cinema Novo, chega-se hoje a um tipo de ênfase na violência e na miséria transformada em espetáculo, como defende Bentes (2007), ou apenas elaborada de forma bastante realista, por vezes documental. (ZANETTI, 2010, p. 134)

Esse índice de realismo presente nessas produções pode ser compreendido em parte pela mudança de posicionamento dos cineastas em relação à sua abordagem ao outro social. Segundo Zanetti, “os cineastas de hoje têm consciência de que seu trabalho já não possui mais a convicção de uma 'legitimidade natural' de seu encontro com o homem comum, com o oprimido, como na década de 60” (2010, p. 134). Essa postura dos cineastas contemporâneos atua diretamente na forma que retratam o outro e trabalham as narrativas audiovisuais a partir do real.

Pode-se notar na trajetória do cinema brasileiro uma tentativa de construir uma representação deste “outro” baseando-se cada vez mais numa aproximação com a realidade de novos atores sociais, num processo de constante descoberta de distintos personagens e espaços periféricos, até um momento em que esses próprios atores sociais tomam para si o controle de suas próprias representações e falem por si mesmos, fenômeno que vem se fortalecendo nos últimos anos. Hoje, dispensa-se a alegoria para mostrar a realidade em novas configurações estéticas, narrativas e discursivas. (ZANETTI, 2010, p. 135)

Na ausência da necessidade de alegorias para mostrar a realidade, a tônica que predomina nas produções que retratam a pobreza e violência nas periferias é a de um intenso realismo em que

cenas de violência ganham espaços nas narrativas. A proliferação dessas narrativas no cinema e na TV foi a base do artigo de Ivana Bentes em que ela cria o termo “cosmética da fome” para descrever esteticamente essas produções hiper-realistas.

Bentes (2007), então, desenvolve o conceito de “cosmética da fome”, proposta estética que combinaria um modo de representação “internacional” que valoriza um tipo de imagem sofisticada e “publicitária”, com a exploração de temas locais ou regionais, gerando uma espécie de “glamourização da realidade”. A estilização dos movimentos de câmera, da fotografia, da música e da representação dos atores seria responsável por este hiper-realismo, essa imagem transformada pela ação de uma “cosmética”. Cenas de violência, então, seriam tratadas com um grau maior de espetacularização graças a esse “tratamento estético” específico. Essa abordagem estaria, então, no lugar de um cinema que procurou investir num tratamento mais lírico e romantizado da miséria, a exemplo de filmes como *Orfeu Negro* (1959), de Marcel Camus, e *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, que apontam “uma saída pela arte, pela cultura popular, pelo carnaval ou pelo samba” (Bentes, 2007:247). A “pobreza consumível”, transformada em mercadoria, está na base de várias produções contemporâneas, cujas representações da periferia e da favela evocam a espetacularização da violência, fazendo com que os pobres sejam facilmente vistos como elementos desse “jogo espetacular da violência” (2007:249). Para a autora, narrativas “brutais” ajudariam a compor um novo tipo de realismo cinematográfico, no qual impera como espetáculo cenas de pobres matando entre si, de massacres e outros crimes, resultando numa violência destituída de sentido que marca a produção audiovisual contemporânea, na qual os pobres aparecem como os elementos centrais dessas narrativas. (ZANETTI, 2010, p. 137)

Destacamos aqui o conceito de “cosmética da fome” e seu hiper-realismo publicitário e espetacularização da violência, pois é possível identificar em *Cartão Postal* a presença desse conceito no tratamento realista da periferia e na inserção de cenas de violência na narrativa. No entanto, o que cabe problematizar aqui é, se pelo fato de o filme ser auto-representativo, a adoção desses elementos estéticos possui maior legitimidade ética em relação a filmes feitos por agentes externos às periferias. Na leitura que Zanetti faz do texto de Ivana Bentes fica claro que esse tipo de representação espetacularizada da violência e “seu realismo apenas reforçaria clichês e estereótipos acerca dos pobres, negros e favelados, contribuindo para aumentar a impressão de que de fato estes são criminosos e violentos” (2010, p. 138). No entanto, como também destaca Zanetti,

Ainda segundo Bentes, a esperança da construção de um contra-discurso atual estaria no campo da produção musical e do videoclipe que se origina das próprias favelas e periferias, considerando que a passagem de 'objetos' a sujeitos do discurso poderia significar uma mudança real – ou pelo menos inovadora – no modo de representação da pobreza e dos pobres no Brasil. (ZANETTI, 2010, p. 138)

Então, tem-se a situação de que, observando narrativamente *Cartão Postal*, é possível encontrar traços estéticos do que seria a “cosmética da fome”, com destaque para o hiper-realismo presente no filme, e simultaneamente elementos que, segundo Ivana Bentes, compõe o contradiscurso dessa proposta estética. Este contradiscurso estaria presente na ampla utilização do

rap na trilha sonora do filme e inclusive através da inserção do videoclipe *Lista de Morte* do grupo Nação Maré, produzido por realizadores oriundos da periferia.

Levando-se em conta esse aspecto, aparentemente contraditório, em que se tem marcas formais opostas sendo encampadas no mesmo filme, iremos analisar algumas sequências do longa e destacar essas marcas estéticas e narrativas que representariam esses discursos antagônicos.

O apelo realista é notável logo na primeira sequência do filme. Após os créditos o público assiste a uma performance de *rap*, somente a câmera na mão e o *rapper* enquadrado em plano próximo, ele não usa camisa e não há nenhum tipo de caracterização. O cenário é a favela à luz dia, lajes, casas de tijolos sem acabamento e caixas d'água azuis. Ele canta olhando diretamente para a câmera, não há público e nem microfone. As rimas são cheias de gírias e em meio aos versos ouve-se “Isso aqui é a favela!”. Para o público não é certo se a cena é um registro de uma apresentação de um *rapper* da favela ou se aquele *rapper* é um personagem inventado para o filme. Posteriormente, lendo os créditos finais, sabemos que o personagem é Nêgo Jeff, rapper e morador da favela da Maré, informação a que tive acesso por meio dos depoimentos de Josinaldo. E a questão de ser um registro documental ou uma cena ficcional perde importância quando se percebe que as duas sensações ocorrem simultaneamente. É uma cena ensaiada e produzida para o filme, mas poderia ser um registro espontâneo de caráter documental, o efeito de realismo para o público seria o mesmo, pois a sequência é permeada esteticamente pelo universo simbólico da “periferia midiaticizada”, sendo o *rap* um dos elementos que mais contribui para essa construção.

A estética documental continua na sequência seguinte com a entrada do curta-metragem *Tijolo*, que tem um efeito de prólogo dentro da narrativa. O curta, dirigido por Frederico Cardoso e realizado pelo Cinemaneiro, tem aproximadamente oito minutos e começa logo depois da sequência de Nêgo Jeff. É inserido integralmente, incluindo os créditos iniciais. *Tijolo* é uma ficção com características de docudrama que acompanha o personagem sem nome interpretado por Zezé Antônio. Ainda é escura enquanto a câmera o acompanha se deslocando pela cidade e entrando no ônibus. Em voz *over* ele conta sua rotina. Diz que demora muito tempo para se deslocar da sua casa até o trabalho, por isso durante a semana não volta pra casa todos os dias e acaba passando algumas noites dormindo na rua. Paralelamente a essa narrativa apresentada de maneira quase documentária são inseridas cenas que parecem ser *flashbacks* da vida do personagem de interpretado por Zezé. E, em uma terceira ação paralela, em que predomina um clima onírico, vê-se uma criança e dois grafiteiros preparando-se para grafitar uma parede. Nessa ação predomina uma estética mais teatral e performática dada pelos enquadramentos e posicionamento dos grafiteiros e da criança na cena, bastante marcados, contrastando esteticamente com a abordagem mais documental dada a rotina do personagem principal. Essas três ações se intercalam, e a cena que mais apresenta esse caráter

documental ocorre quando o personagem de Zezé é flagrado por alguém dormindo na rua e se mostra assustado e envergonhado. A cena é feita com a câmera na mão, sugerindo o ponto de vista dessa pessoa desconhecida.

A última sequência do curta mostra uma mulher e um homem em frente à parede, antes branca, grafitada com as palavras “porta” e “poeta”. Sem que haja mudança de enquadramento o homem adulto se transforma na criança e se despede da mulher, que pode ser sua mãe. O enquadramento é aberto e câmera fixa: ouve-se somente a voz de Nêgo Jeff declamando algumas rimas quando o *rapper* volta a aparecer na tela por mais alguns segundos. É o fim do curta e o início da história de Beijo, que começa com um som de ambulância ainda enquanto Nêgo Jeff está em quadro. Tem-se o corte e um letreiro escrito “1984” aparece na tela escura.

Até o momento transcorreram cerca de nove minutos do filme. Como Josinaldo afirma, desde a elaboração do roteiro de *Cartão Postal*, a inserção do curta *Tijolo* como prólogo já estava prevista e as sequências do rapper Nêgo Jeff tem a função de fazer a transição das narrativas. O *rap* é uma das manifestações da cultura hip hop que remete diretamente ao universo simbólico das periferias, e a figura de Nêgo Jeff, declamando rimas que falam da periferia, tem a função de personificar a favela. Ele não tem relação direta com nenhuma das histórias contidas no filme, mas é um personagem da periferia, tema comum a todas as narrativas presentes no longa-metragem. O experimentalismo que os realizadores apontam como sendo um dos objetivos de *Cartão Postal* é observado já na própria estrutura interna do curta *Tijolo*, que mistura uma estética documental com outra bastante teatral. E, ao longo do filme, observa-se constantemente um hibridismo estético, com a utilização intercalada de abordagens que remetem tanto ao documental quanto ao videoclipe e até mesmo a uma linguagem televisiva em alguns momentos.

Em relação a linguagem televisiva observa-se que, no decorrer do filme, são inseridas diversas sequências de ambientação da cidade do Rio de Janeiro, dos prédios das praias, do trânsito, entre outras. Essas sequências são sempre acompanhadas de músicas e são bastante contemplativas, remetendo a uma linguagem presente nas novelas, que usam esse tipo de sequência de ambientação sendo o Rio de Janeiro um dos ambientes intensamente explorados nas novelas, principalmente as da Globo. Interessante ressaltar que a trilha sonora nesses momentos de contemplação do Rio de Janeiro presentes no filme nunca é o rap, visto que esse é utilizado quando o ambiente é a periferia. Aqui tem-se um exemplo prático da questão trazida por Zanetti, citada no início desse capítulo, a respeito do reforço da dicotomia entre “morro” e “asfalto” que, embora não correspondam literalmente à realidade mais híbrida das relações urbanas em si, persiste na medida em que é útil para reforçar identidades e demarcar territórios no plano simbólico:

[...] verifica-se que continua em evidência um conjunto de representações que, de modo paradoxal, persiste em dicotomias como “morro e asfalto” ou “centro e periferia”, por vezes presentes em textos institucionais, acadêmicos e jornalísticos. Tal construção baseada em oposições também aparece de maneiras distintas nas mais variadas narrativas [...], podendo mesmo funcionar para reforçar um discurso de aniquilamento dessas oposições. (ZANETTI, 2010, p. 13)

Assim, observa-se a adoção de uma estratégia estética que aproxima o filme de produtos audiovisuais de massa, no caso a novela, e evoca a “cosmética da fome” na medida em que se utiliza de uma estratégia também presente em filmes feitos por agentes externos da periferia, que muitas vezes acabam por estereotipar os moradores da favela. A questão que fica é, se por *Cartão Postal* ser um filme auto-representativo, o reforço dessas dicotomias causa um feito menos estereotipado do que em filmes não auto-representativos, como *Cidade de Deus*, ou na prática, para o público, o que fica é uma narrativa que reforça os estereótipos, independente de ter sido produzido por moradores da periferia que, em tese, não são o que esses estereótipos representam. Essa questão evidencia-se também na próxima sequência que analisaremos e envolve a questão específica da espetacularização da violência.

Um dos momentos de maior tensão no enredo é a sequência em que Beijo persegue e mata um vereador da comunidade. Ele é morto pois Beijo acredita que foi o vereador o responsável por assassinar um garoto também morador da comunidade. Essa sequência tem início com o café da manhã na casa de Beijo. Sua esposa acorda o filho do casal e coloca o café-da-manhã na mesa. Beijo acorda e imediatamente ouve batidas fortes na porta. Beijo fica alerta, a mulher atende a porta. É Pequeno, jovem que faz parte do bando de Beijo. Ele está agitado e, junto a outro integrante do bando, leva Beijo até o corpo do garoto morto, estendido no chão com ferimento exposto, precariamente caracterizado. Beijo vai em busca do culpado. Ele se encontra com um homem que, pressionado por Beijo, acaba revelando quem matou a criança. Beijo vai atrás do responsável. É o vereador que vive na comunidade e encontra-se em casa, com sua mãe. Beijo o ameaça com sua arma, na frente da mãe do rapaz, que chora. Ele e seus parceiros levam o homem para fora da casa, empurram-no até que chegam no meio de um pátio, com várias casas em volta e pessoas circulando. O homem é jogado no chão e Beijo atira. Um morador passa, para e olha a cena. Beijo atira mais uma vez e o morador observa tudo aparentemente sem se abalar. A mãe do rapaz morto acompanha toda a cena.

A música nessa sequência tem papel fundamental para dar o tom dramático e manter a tensão até sua conclusão. A trilha divide-se em momentos sem música, quando há algum diálogo, e com música, nas cenas de deslocamento espacial. A música é instrumental, os timbres são de guitarras com efeitos eletrônicos e bateria como percussão. Antes que Beijo chegue na casa do

vereador há uma breve sequência deste andando pelas ruas, cumprimentando as pessoas com uma música alegre ao fundo. Logo em seguida ele entra na sua casa e Beijo o espera, novamente não há mais música. Ela é retomada quando o vereador é levado para o pátio onde será morto. Ela vai num crescente, começa mais leve com poucos elementos e timbres, até o ápice que é o momento da morte, nesse momento ela é bastante incisiva e seu ritmo acompanha a ação. É esteticamente muito próxima à linguagem de videoclipe, com ênfase na ação e na composição da cena sendo que a ação é mais valorizada que a história em si. A câmera na mão durante quase toda a sequência contribui para a sensação de testemunho da ação.

No momento da execução, quando os personagens da ação estão no centro do pátio, o enquadramento sugere a imagem de uma câmera de segurança. Uma câmera cuja função seria justamente de registrar ações criminosas e que não é operada por um indivíduo, mas está lá sempre em funcionamento registrando acontecimentos reais. A relação que se estabelece entre o objeto da imagem e quem está por trás da câmera é totalmente impessoal e contribui para a impressão de realidade da cena. E a dúvida que surge é: será que Beijo sabia que ao conduzir a consumação do assassinato do homem para aquele pátio seria protagonista de uma ação registrada por câmeras de segurança? E ainda que ele não soubesse da existência da câmera, será que ele se preocupou com a possibilidade de estar sendo fiscalizado ao praticar um ato que comprovadamente o incriminaria? Será que a atitude de Beijo não foi proposital? Talvez ele tenha deliberadamente escolhido esse local para matar o vereador, talvez ele quisesse ser visto e ter sua ação registrada. O fato é que o que a cena sugere é que pouco importa para Beijo ele estar sendo vigiado ou não, pois ele é a autoridade local e aquela execução faz parte da sua rotina de líder comunitário e diz respeito exclusivamente a esse universo da periferia.

Toda a decupagem e a construção da trilha sonora nessa sequência são bastante elaboradas e revelam o domínio por parte dos realizadores das técnicas cinematográficas. As referências a filmes de ação são nítidas e é impossível não recordar também das cenas espetaculares de violência de filmes como *Cidade de Deus*. Fica evidente, assim, a assimilação destes códigos estéticos da “periferia midiaticizada” e da busca pela impressão de realidade presente na cena.

No entanto, há uma disparidade de contexto muito grande entre a produção e os recursos disponíveis em *Cidade de Deus* e em *Cartão Postal*, e o que observa-se em algumas sequências de *Cartão Postal*, mesmo quando fica evidente a precariedade de recursos, é que não há uma tentativa de imitar ou parodiar sequências de *Cidade de Deus*, mas a elaboração de novos significados a partir de elementos chave da periferia midiaticizada. Por exemplo, na cena em que Beijo e seu bando vão até o menino morto é possível ver nitidamente a respiração da criança, além da maquiagem simulando o ferimento ser pouco crível. Nessa cena, mesmo que fique evidente a precariedade de

recursos e seja possível até mesmo uma aproximação com o *cinema de bordas*, ainda sim não há intenção mas manifestação de uma estética híbrida.

Aproximadamente na metade no filme começa o videoclipe da música *Lista da Morte*, do grupo de *rap* Nação Maré. Essa informação é dada ao espectador através de letreiro, com o nome do grupo, da música e o endereço do site do grupo. O clipe apresenta uma linguagem simples, que intercala cenas documentais retratando episódios de violência policial nas favelas com o grupo cantando em uma locução na própria comunidade. Na introdução da música, antes do grupo começar a cantar, ouve-se em *off* uma mulher falando que o marido foi baleado. Outras vezes contam outros episódios de violência policial. As imagens são documentais. Em seguida o grupo aparece cantando. O cenário agora é a Maré e vemos imagens paralelas de situações cotidianas da comunidade ou de locais nobres da cidade do Rio de Janeiro. Tem-se novamente a impressão de realidade reforçada por imagens documentais incluídas na narrativa. As imagens e a letra cantada pelo grupo tem a função de fornecer informações para o espectador a respeito do universo da periferia e fazer uma denúncia da violência policial sofrida pelos moradores de favelas.

Cartão Postal apresenta, então, uma forte conexão com a música, sendo esta utilizada como recurso narrativo em vários momentos, funcionando diretamente como elemento caracterizador do espaço em que se desenrola a narrativa e dos personagens que a compõe. O longa tem, em sua gênese e também no desenvolvimento da narrativa e da produção, uma conexão direta com um cenário cultural local que, baseado em estruturas independentes e colaborativas, estruturam suas práticas próprias de produção e circulação de bens culturais de diversas linguagens. No que se refere a linguagem audiovisual já expusemos aqui a lógica com que se estruturam algumas iniciativas que fomentam a produção de filmes na periferia, citando o caso de instituições como a Cidadela e o Cineclube Mate Com Angu, por exemplo. No que se refere à música, e especificamente ao *hip hop* e a sua linguagem musical que é o *rap*, também existem estruturas específicas que movimentam esse setor cultural e inserir o videoclipe como peça narrativa no filme é unir duas linguagens artísticas – música e cinema – em um mesmo produto.

O *hip hop* é um movimento cultural característico da periferia e o *rap*, enquanto gênero musical, é intensamente explorado pelo mercado fonográfico e apropriado pela indústria cinematográfica e televisiva como elemento caracterizador da favela. No entanto, para além das representações da periferia nos meios de comunicação de massa também se proliferam as representações desta em “processos de mediação periféricos” termo utilizado por Zanetti que se refere às ações e projetos culturais “fortalecidos pela expansão dos projetos sociais de arte, cultura e comunicação voltados para jovens de baixa renda e desenvolvidos por ONGs, fundações, associações, coletivos informais, etc” (2010, p. 19):

Concomitantemente, as representações da periferia cada vez mais integram processos de mediação “periféricos”, a partir de um conjunto significativo de bens simbólicos, especificamente no campo da arte e da comunicação. São vídeos, filmes, fotografias, jornais, emissoras de rádio, agências de notícias, sites, blogs etc., que falam sobre as periferias urbanas e que são feitos pelos próprios moradores desses “territórios de periferia”, principalmente situados nas regiões metropolitanas. A Rádio Favela de Belo Horizonte (www.radiofavelafm.com.br), o site do Observatório de Favelas (www.observatoriodefavelas.org.br), o grupo Nós do Morro (www.nosdomorro.com.br), o projeto Imagens do Povo (www.imagensdopovo.blogspot.com), o documentário *Falcão, Meninos do Tráfico* (2006) e o Prêmio Hutúz de Hip Hop, produzidos pela Central Única das Favelas (CUFA), são alguns exemplos bem-sucedidos. Hoje muitos espaços considerados de periferia já dispõem de seus próprios canais de comunicação e os festivais de cinema e vídeo também se enquadram neste tipo de experiência. Essa ampla cadeia de produção e consumo simbólico torna evidente a incorporação no campo midiático do conceito de “periferia”, mesmo que a partir de diferentes abordagens e apropriações do termo. É a partir dessa apropriação que se introduz a idéia de periferia como lugar-conceito, um lugar que, nas narrativas, muitas vezes funciona como elemento nuclear. (ZANETTI, 2010, p. 20)

Retoma-se então a noção de lugar-conceito para se pensar a “periferia midiaticizada”, podendo-se, assim, compreender a inserção do videoclipe no filme na perspectiva de este ser uma plataforma de visibilidade dessa cadeia de produção simbólica da cultura das periferias. Bem como, no campo simbólico dessa periferia midiaticizada, o rap tem a função de trazer a impressão de realidade às narrativas que se passam na periferia. Percebe-se então como uma estética audiovisual híbrida é aplicada transversalmente no filme, ao combinar videoclipe com cinema, adicionando uma dimensão de conexão com a realidade.

Antes da última sequência, ocorre a inserção do curta-metragem *Tempo de Criança* (Wagner Novais). Nesse curta a história principal narra um dia na vida de duas irmãs moradoras de uma comunidade periférica. Vemos a mãe saindo cedo para trabalhar e deixando as duas sozinhas em casa. A mais velha das irmãs é responsável por acordar a mais nova, dar-lhe banho e café-da-manhã. As duas vão para a escola sozinhas e o filme mostra cenas da irmã mais velha na escola, dando ênfase nos aspectos corriqueiros de um dia normal na escola. Quando elas voltam pra casa, novamente a irmã mais velha assume o papel de tomar conta da caçula. Ela prepara o almoço e acidentalmente deixa uma panela queimar e acaba também se queimando. Quando a mãe retorna do trabalho a mais nova dorme e a mais velha está triste, desanimada e não quer sair para brincar. O dia da irmã mais velha é abordado do ponto de vista de suas dificuldades e das responsabilidades assumidas em consequência da mãe não estar presente. O início do curta-metragem é bem marcado na narrativa principal, através da inclusão dos créditos com o título do curta e os nomes das atrizes.

Embora exista, tanto em relação ao videoclipe quanto ao curta-metragem, mudanças estéticas significativas em relação ao restante da história do longa a presença da periferia ainda

pode ser notada como elemento central em todos os materiais que compõem o filme. A resolução e formato dos curtas-metragens e do videoclipe não coincidem com os das sequências da história central, o que observa-se com mais destaque no curta Tijolo, cuja imagem aparece levemente “achatada”. Esses diferentes materiais apresentam em seus cenários, trilhas sonoras e toda a *mise-en-scène* maneiras distintas de retratar o espaço característico da periferia. No clipe, a música é elemento fundamental, e sua letra fala da periferia, funciona como um comentário ao filme, valorizando a cultura do *hip-hop* e caracterizando o ambiente da periferia, agregando valor simbólico a este espaço. Dessa forma *Tempo de Criança* apresenta mais alguns personagens da favela, as duas irmãs e a mãe, assim como Nego Jeff, como Beijo, como o trabalhador de *Tijolo* e até mesmo o grupo Nação Maré. Todos são personagens de *Cartão Postal* e suas histórias compartilham o mesmo espaço, o mesmo *lugar-conceito* que é a “periferia midiaticizada”.

Ao compor uma narrativa com histórias independentes criadas pela inserção de curtas-metragens e inserir os créditos e nomes dos envolvidos nessas produções, o longa torna-se uma espécie de inventário dessas ações, numa iniciativa clara de publicizar esses processos de mediações periféricos e divulgar os agentes por trás desses projetos. Essa opção de produção, que gera um resultado estético híbrido no filme, está conectada a busca de visibilidade na esfera pública que Zanetti identifica nos filmes de periferia:

Haveria uma relação entre quem faz o filme de periferia hoje – os realizadores que de alguma forma se especializaram neste campo de produção simbólica – e o conjunto de representações sobre as periferias e favelas que são desenvolvidos nesse contexto. Essa nova configuração do chamado vídeo comunitário resulta num maior reconhecimento desses agentes tanto no campo social (em decorrência de uma maior visibilidade na esfera pública de modo geral), quanto (e principalmente) no interior do campo audiovisual, que funciona como espaço de produção simbólica e também de inserção profissional. Apesar dos movimentos sociais serem historicamente associados ao surgimento do chamado vídeo popular, podendo este estar na gênese do cinema de periferia, a compreensão política deste fenômeno demonstra que os realizadores hoje estão muito mais inseridos no campo do audiovisual do que propriamente no campo dos movimentos sociais, que funcionariam mais como agentes de mediação: as organizações coletivas existiriam muito mais em função de facilitar o acesso aos bens materiais necessários e dar visibilidade a pontos de vista e modos de atuação na esfera pública. É graças a essa articulação que passou a ser dispensável a figura do realizador-intelectual como sujeito que outrora assumia para si a responsabilidade de “mostrar” a sociedade. (ZANETTI, 2010, p. 22)

Considerando-se essa hipótese, a figura do realizador-intelectual dá lugar ao realizador-articulador que, a exemplo de Josinaldo Medeiros, além de produzir filmes também está por trás de processos de mediações periféricos, como os cineclubes, as oficinas de inclusão audiovisual e os festivais de cinema.

O filme pode ser visto como uma colagem de obras audiovisuais feitas na periferia. A intenção de experimentar a linguagem audiovisual revelada pelos realizadores resulta em um filme

esteticamente híbrido do ponto de vista da linguagem audiovisual, em que ocorre a harmonização de materiais distintos – o videoclipe e os curtas-metragens – ao de uma narrativa central, utilizando-se ora de uma estética documental, ora televisiva, ora teatral. Todos esses elementos agregam ao filme valores simbólicos, característicos da apropriação da linguagem audiovisual adaptada ao contexto de realização audiovisual coletiva na periferia. A adoção de uma estética hiper-realista pode ser observada em todas as obras que compõe o longa-metragem, embora cada um deles apresente combinações formais e estéticas que os diferenciam e dão origem a uma única obra híbrida e de múltiplas linguagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho percorrido para a elaboração deste trabalho levou-nos em busca de informações sobre um cinema brasileiro contemporâneo que não está nas salas comerciais de cinema. Um cinema que não está disputando espaço do mercado tradicional exibidor. É um cinema impreciso de ser conceituado cujo corpus é formado por filmes muito distintos entre si. Em comum, esses filmes compartilham a posição periférica em relação a um suposto centro do cinema brasileiro, aquele que se faz dentro dos “circuitos de legitimação e recepção institucionalizados”. As diferenças são inúmeras e revelam a pluralidade do cenário audiovisual alternativo que, ora se aproxima da identificação de cinema independente, ora é entendido como amador, ora é apontado como militante.

O fato é que se assumirmos a proposta de Rosana de Lima Soares, de que o cinema brasileiro – o institucionalizado, inclusive – constituiu-se à margem de uma indústria cinematográfica externa entenderemos o hibridismo como característica intrínseca ao cinema brasileiro, cujas estratégias para consolidar-se ao longo dos anos foram múltiplas.

Este hibridismo presente no cinema brasileiro pode ser observado também na justaposição entre cinema amador e cinema profissional, como identificam Laura Cánepa e Alfredo Suppia ao afirmar que o cinema amador, no início do século XX, era entendido como uma porta de entrada para o cinema profissional e os limites entre um e outro não eram tão claros. Esse processo tem a ver também com o fato da posição “à margem” que o cinema brasileiro ocupa em relação a indústria do cinema mundial.

Nas produções contemporâneas que circulam fora dos circuitos institucionalizados o hibridismo apresenta-se com força renovada e manifesta-se de diversas formas, tornando possível inclusive que um filme amador possa ser militante, e que um filme militante possa ser independente, compondo um cenário em que essas margens mesclam-se, gerando obras híbridas do ponto de vista estético e narrativo. O caráter híbrido dessas produções apresenta-se para além dos filmes enquanto produtos audiovisuais e pode ser detectado ao observarmos as estruturas de produção por trás desses, como é o caso do *cinema de garagem*.

Como se conclui a partir dos textos de Marcelo Ikeda, os *filmes de garagem* geralmente são produzidos por realizadores organizados coletivamente em estruturas menos hierarquizadas de produção quando comparadas ao cinema institucionalizado. Seus realizadores articulam-se em rede e compartilham experiências entre si, colaborando uns com os outros para a realização das obras. Os filmes circulam principalmente em mostras e festivais, além dos cineclubes, apontados como estruturas fomentadoras desse cenário e como espaços de diálogo e trocas de experiências entre seus

agentes. Os produtos audiovisuais surgidos dessa articulação são filmes que contam com pouco ou nenhum recurso financeiro do Estado, buscando formas alternativas de sustentabilidade.

Analisando *Cartão Postal* foi possível detectar muitos pontos de convergência entre o cenário do *cinema de garagem* com o do longa. Nota-se a semelhança em relação ao processo de surgimento da ONG Cidadela, que serviu de base para a produção do filme, com o surgimento do Coletivo Alumbramento. Os dois grupos surgiram a partir da reunião de alunos e organizadores/professores de experiências de cursos gratuitos de audiovisual. No caso da Cidadela foi o Cinemaneiro, do qual falamos no capítulo anterior, e no caso do Alumbramento foi a Escola do Audiovisual de Fortaleza. A descrição do projeto da Escola do Audiovisual, identifica como principais objetivos do projeto “formar realizadores, democratizar o acesso à linguagem audiovisual, promovendo a inclusão visual para a população”²⁸, logo, é possível situar o projeto com o tipo de experiência que Daniela Zanetti identifica como *oficinas de inclusão audiovisual*.

Além desse paralelo que compreende a formação dos realizadores por trás desses coletivos observa-se também a articulação em rede e a própria organização coletiva, existente tanto na equipe de *Cartão Postal* quanto no cenário descrito por Ikeda. A respeito do financiamento dos filmes há também similaridade presente na opção de não viabilizar o filme via editais públicos ou leis de incentivo. E destaca-se a importância que o cenário cineclubista adquire tanto para os *filmes de garagem* quanto para a concepção de *Cartão Postal*. O aspecto formal também revela semelhanças quando se reconhece o caráter experimentalista e multilinguagem presente em *Cartão Postal*, o que é apontado por Ikeda como uma das características formais notadas no *cinema de garagem*.

Nessa perspectiva, o *cinema de garagem* descrito por Ikeda configura-se como um extrato do cinema brasileiro contemporâneo, e não somente um filtro de classificação de um determinado tipo estético de filmes. Nesse extrato estão compreendidas diversas relações que transpassam a cadeia produtiva do audiovisual em seus três pilares: produção, distribuição e exibição. E dentro desses pilares são organizadas estruturas que possibilitam a manutenção desse cenário. Incluem-se nessas estruturas, por exemplo, os cineclubes, mostras e festivais como principal canal de exibição dos filmes; a organização coletiva e horizontalizada para a produção dos filmes; a criação de eventos visando a troca de experiências e formação, como workshops e seminários. A articulação em rede, seja física ou virtual, é uma das principais maneiras de manutenção desse extrato, atuando como um meio catalisador da produção desses filmes.

A respeito da relação do Estado com esse subcampo, problematiza-se uma questão que

28 Informação disponível no site da Prefeitura de Fortaleza <http://www.fortaleza.ce.gov.br/cultura/escola-publica-de-audiovisual>. Acessado em 07/11/2015.

foi observada a partir dos textos de Ikeda. Embora o autor sustente a ideia de que os *filmes de garagem* buscam fugir dos editais e leis de incentivo, modelos “engessados” de financiamento público, existe um investimento do Estado que ocorre não diretamente nos filmes, mas em outros setores. Por exemplo: a própria Mostra Cinema de Garagem, realizada pela Caixa Cultural em 2012, com curadoria de Dellani Lima e Marcelo Ikeda. O investimento público veio através da instituição Caixa Cultural (mantida pela Caixa Econômica Federal) que viabilizou a realização da mostra, exibindo mais de 60 títulos, entre curtas e longas-metragens, entendidos nesse subcampo do *cinema de garagem*. O investimento público pode não ter ido diretamente para produzir os filmes exibidos, mas contribuiu com a efetivação da etapa de exibição deles. Assim não é possível afirmar que a estruturação do *cinema de garagem* ocorra de forma totalmente independente de recursos públicos. Essa situação também pode ser notada no caso de *Cartão Postal* ao observar que diversos projetos e ações descritas como sendo estruturas de articulação de seus realizadores e, conseqüentemente, para sua produção, contaram com investimento público. Incluindo-se aí o projeto de oficinas do Cinemaneiro, via leis de incentivo, e o cineclube Beco do Rato através do programa Cine Mais Cultura do Ministério da Cultura.

Ao observar essa série de similaridades que transpassam tanto o cenário do *cinema de garagem* quanto o contexto de *Cartão Postal* é tentador querer nomeá-lo definitivamente como um *filme de garagem*, o que pode ser feito, pois como aponta Ikeda, esse cenário dos *filmes de garagem* se caracteriza por experiências isoladas espalhadas pelo território brasileiro, as quais ele cita como exemplo tanto o Coletivo Alumbramento como o grupo Teia, de Belo Horizonte, e não um movimento organizado de cineastas independentes. No entanto, para além de poder encontrar um rótulo para *Cartão Postal*, talvez seja mais interessante percebê-lo não só como um *filme de garagem*, mas também como um filme de periferia, assegurando dessa maneira que sua análise leve em conta seu caráter híbrido.

A importância de situar *Cartão Postal* também no escopo da produção audiovisual de periferia é poder analisá-lo a partir desta perspectiva, levando-se em conta a relevância que essas produções vêm adquirindo no âmbito do cenário independente da produção cinematográfica contemporânea brasileira. A produção audiovisual das periferias deve, então, ser entendida como integrante desse cenário cinematográfico à margem do cinema institucionalizado que estabelece diálogos com seus diversos subcampos, seja o próprio *cinema de garagem*, o *cinema de bordas* e até mesmo o cinema amador.

Compreendendo a noção de subcampo como a descrição de um cenário de realização audiovisual que organize a cadeia produtiva necessária para a sua efetivação – produção, distribuição e exibição –, o cinema de periferia pode ser também entendido como um subcampo

específico do cinema brasileiro contemporâneo. Para este trabalho adotou-se a concepção da autora Daniela Zanetti a respeito do cinema de periferia, descrita em sua tese *O cinema da periferia: Narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social*.

Essa produção tem se ampliado nos últimos anos em função do surgimento de inúmeras oficinas de inclusão audiovisual voltadas para jovens de comunidades de periferia, e ganhado certa projeção através da ampliação do circuito exibidor, que inclui, além da Internet, vários festivais de cinema e vídeo dedicados a esse tipo de produção específica. Para tanto, o propósito de analisar as narrativas de algumas produções deste cinema de periferia (a maioria curtas-metragens) foi conhecer as diferentes estratégias adotadas por seus realizadores para contarem histórias (reais ou ficcionais) que falassem de seus próprios espaços e vivências do cotidiano, e o modo como, nesse processo, tornam visível esses espaços e acionam e/ou (re)elaboram representações sociais já recorrentes, seja na televisão ou no cinema. Além disso, considerando que este cinema da periferia é fortemente alicerçado por um discurso calcado na idéia de auto-representação – o que fica evidente nos textos institucionais dos festivais e dos projetos de inclusão audiovisual –, a análise das obras foi articulada com uma reflexão acerca do reconhecimento social, evidenciando o modo como esses produtos constituem importante instrumento de luta por reconhecimento. Os produtos audiovisuais exibidos nesses festivais compõem um conjunto heterogêneo de trabalhos, tanto no aspecto temático, quanto estético. Ainda assim, é possível notar certa padronização das representações acionadas e dos modos como as narrativas são construídas. (ZANETTI, 2010, p. 6)

Dessa descrição do cinema de periferia trazida por Zanetti, alguns elementos foram analisados tendo em vista o contexto específico de *Cartão Postal*. A respeito das oficinas de inclusão audiovisual observou-se que o projeto de oficinas do Cinemaneiro foi a estrutura que catalisou uma série de ações que possibilitaram a realização do filme, funcionando como um projeto mobilizador nas comunidades periféricas em que atuou. Como consequência dessa mobilização surgiu a ONG Cidadela, projeto guarda-chuva que serviu de base para os ex-alunos da oficina, incluindo Josinaldo Medeiros e Wagner Novais, para a continuidade de seus projetos audiovisuais e sua profissionalização e especialização na área do audiovisual. A importância desse cenário articulado pelos agentes envolvidos nas ações da Cidadela revelam-se na obra *Cartão Postal*, cuja narrativa é formada por obras produzidas na oficina e teve como ator principal um ex-participante do projeto.

A ampliação do circuito exibidor dessas produções apontado por Zanetti também se observa na articulação do grupo realizador do longa, exemplificada no envolvimento de Josinaldo com o cenário cineclubista por meio dos cineclubes Beco do Rato e Mate com Angu, assim como na iniciativa do projeto de oficinas do Cinemaneiro de sempre realizar exposições de suas próprias produções. Assim, Josinaldo Medeiros não só trabalhou como realizador de filmes de periferia, mas também integrou ativamente projetos de formação de público para esse tipo de produção. Observa-se aqui a ideia já mencionada da figura de *realizador articulador*, na perspectiva de que, nesse cenário alternativo de produção, o realizador de filmes atua também em outros campos além da

realização, tais como na formação e na exibição, garantindo assim a manutenção das estruturas que possibilitam a produção dos filmes.

Quanto às “diferentes estratégias adotadas por seus realizadores para contarem histórias”, *Cartão Postal* adquire o status de filme híbrido, mesclando referências estéticas que vão desde o videoclipe até a telenovela, incorporando em sua narrativa distintos produtos audiovisuais – curtas-metragens e videoclipe – e dialogando a todo o momento com o documentário. A construção estética e narrativa do longa produz um efeito de hiper-realismo, o que pode ser considerado contraditório na medida em que esse modelo hiper-realista observa-se constantemente nas representações da periferia veiculadas nos meios de comunicação de massa, tendo como exemplo o filme *Cidade de Deus*, representações essas produzidas por agentes externos à periferia que em geral apresentam uma visão estereotipada do que é viver na periferia. Essa contradição revela a apropriação e reelaboração de “representações sociais já recorrentes seja na televisão ou no cinema”, como afirma Zanetti.

Essas representações recorrentes podem ser entendidas a partir da ideia de *lugar-conceito* trazida por Zanetti para referir-se à periferia midiaticizada. A ideia de *lugar-conceito* é importante para a análise de filmes de periferia, pois leva em conta a dimensão simbólica da periferia retratada nos meios de comunicação de massa. E, se pensarmos que os moradores de periferia podem ser personagens, consumidores e produtores das obras dessa periferia midiaticizada é necessário considerar que, ao elaborarem suas próprias narrativas – se auto-representarem, portanto, - assimilam a produção de significado gerada a partir do consumo de narrativas representadas pelo outro não-periférico.

Retomamos, então, a proposta de Canclini de que nos tempos globalizados “o consumo serve para pensar” (2006, p. 59) e que a partir disso os moradores de periferia, ao apropriarem-se dos meios de produção de bens culturais e produzirem suas próprias narrativas, reelaboram os significados produzidos pela indústria cultural. Assim, embora seja contraditória a apropriação pelos realizadores de *Cartão Postal* de uma estética hiper-realista característica de um modelo de representação que não reflete sua realidade, esse processo de apropriação corrobora a ideia de que “consumir é participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-lo” (Canclini, 2006, p. 61). Portanto, a periferia autorepresentada em *Cartão Postal* também retrata a dimensão simbólica desta, entendendo a apropriação do universo simbólico da periferia midiaticizada como estratégia de inclusão e visibilidade.

A respeito da percepção de Zanetti de que os filmes de periferia “constituem importante instrumento de luta por reconhecimento” observa-se, no caso específico de *Cartão Postal*, que ao agregar diversos produtos audiovisuais feitos em contextos periféricos e que tematizam a periferia,

adquire a função não somente de narrar histórias da periferia, mas de divulgar a diversidade de produções audiovisuais periféricas e publicizar as iniciativas no âmbito cultural que possibilitam a realização desses filmes. Nesse sentido, todos os projetos citados neste trabalho (Cinemanheiro, Cidadela, Beco do Rato, etc.) que envolveram direta ou indiretamente a realização de *Cartão Postal* e a formação de realizadores podem ser entendidos como iniciativas culturais que trabalham com a proposta de redefinição da cidadania na América Latina. Essa redefinição, inevitável no contexto da globalização, deveria vir a partir de uma “concepção estratégica do Estado e do mercado que articule as diferentes modalidades de cidadania nos velhos e nos novos cenários, mas estruturados completamente” (CANCLINI, 2006, p. 37).

O que se observa atualmente, vinte anos depois da primeira publicação do livro de Canclini que contém a citação acima, é que houve iniciativas no âmbito das políticas públicas que buscaram dar conta dessa cidadania múltipla e diversa. Algumas iniciativas tiveram impacto direto para o desenvolvimento do cenário em que se produziu *Cartão Postal*, como é o caso do cineclubes Beco do Rato. Mas parte do desenvolvimento de ações e projetos culturais que buscam dar conta das diversas dimensões de cidadania surgem de iniciativas populares, gestadas na articulação de movimentos sociais e também da sociedade civil organizada. E, como afirma Canclini, foi “o crescimento vertiginoso das tecnologias audiovisuais de comunicação” que tornou patente a mudança no “desenvolvimento do público e no exercício da cidadania” (2006, p. 38).

A atuação de movimentos sociais e da sociedade civil organizada na luta pelo reconhecimento da diversidade e inclusão cidadã é identificada por Zanetti ao investigar as origens da produção audiovisual nas periferias, que se deu pela assimilação do vídeo nessas comunidades através do que ficou conhecido como vídeo popular, utilizado amplamente por movimentos sociais. Na recente demanda de democratização da comunicação e acesso aos meios de produção o vídeo popular dá lugar ao vídeo comunitário, que se caracterizaria não como um instrumento direto de militância, mas adquirindo a função de inclusão social dos moradores de comunidades periféricas por meio da possibilidade de produzirem suas próprias narrativas audiovisuais e de se autorepresentarem.

Nessa perspectiva, projetos como o Cinemanheiro, a Cidadela e o cineclubes Beco do Rato são resultantes dessa mobilização de comunidades periféricas e torno da atividade audiovisual e, simultaneamente, estruturantes para a continuidade dessa mobilização. A dimensão política desse cinema de periferia, de *Cartão Postal* inclusive, observa-se na articulação desses projetos que buscam garantir a visibilidade na esfera pública, o reconhecimento social e o “direito à auto-representação e à produção e difusão de discursos próprios por meio da linguagem audiovisual” (ZANETTI, 2010, p. 27).

Observa-se que, embora *Cartão Postal* esteja inserido nesse escopo dos filmes de periferia, ao analisar suas estratégias de exibição conclui-se que toda a ação envolvendo o lançamento integrado do longa e sua exibição no circuito cineclubista teve como objetivo exibi-lo para plateias que fossem de contextos distintos aos da periferia. Observou-se que, através da articulação em rede e da colaboração entre agentes culturais do Fora do Eixo e os realizadores do filme, foi possível exibi-lo para além da própria comunidade em que foi feito e não somente em espaços caracterizados pela exibição de filmes periféricos. Nesse momento compreende-se novamente a importância de não restringir o campo de articulação do longa, entendendo que é um filme de periferia e que os filmes de periferia também podem ser entendidos como filmes brasileiros contemporâneos que compõem o cenário de produções audiovisuais alternativas ao cinema institucionalizado.

Compreendemos também, a partir da leitura dos autores aqui abordados, que essa “nova cena” do cinema brasileiro alternativa às produções institucionalizadas é composta por obras que apresentam um forte hibridismo estético e formal. Ikeda aponta esse aspecto ao falar que os *filmes de garagem* que surgiram no início dos anos 2000 “eram filmes confusos, estranhos, de descoberta, que misturavam bitolas (só Super-8 ao VHS) e referências (do pop, ao punk, dos filmes gore aos filmes ensaio de Debord e Godard), num grande caldo de raiva e desejo, insatisfação e maravilhamento” (IKEDA, 2013, p. 162).

Nos casos dos filmes periféricos e de *Cartão Postal* o hibridismo formal estaria em conformidade com o conceito de multiculturalismo:

Esse conceito, presente no debate social contemporâneo, postula que todas as culturas hoje são internamente híbridas e que a ordem da sociedade é eticamente plural. O surgimento de uma sociedade civil plural resultou numa diversidade de valores cada vez maiores, resultando em arranjos sociais híbridos em diversas instâncias (econômica, política, cultural) e em todos os espaços sociais. (ZANETTI, 2010, p. 112)

A partir disso, levando em conta a diversidade cultural que compreende a realidade nas periferias, as narrativas audiovisuais produzidas em seu contexto e que retratam seu universo simbólico também constituem produtos culturais diversificados e híbridos.

A composição de *Cartão Postal* a partir da junção de materiais que constituem produtos audiovisuais independentes e de materiais gravados especificamente para o longa caracterizam um processo de assimilação por parte dos realizadores do multiculturalismo presente na periferia. E, para dar conta de narrar esse multiculturalismo, a estratégia utilizada foi reunir personagens e histórias que retratam a periferia de maneiras diversas.

Com *Tijolo* o filme narra uma situação comum enfrentada por moradores de periferia, que é ter que se deslocarem por horas através da cidade para chegar aos seus locais de trabalho. Com o videoclipe *Lista da Morte* o filme denuncia a violência policial sofrida constantemente por quem vive nas periferias das grandes cidades. Em *Tempo de Criança* as crianças é que são os personagens principais da periferia e a história narrada busca dar ênfase aos aspectos que a vivência específica de quem cresce em uma comunidade periférica. E com a história central de Beijo o destaque para a representação da criminalidade e da violência.

Cada um desses materiais aborda essas narrativas de maneiras distintas entre si. Em *Tijolo* a opção é por uma estética documental, abusando da câmera observacional, de pouca iluminação artificial, e de locações reais. Simultaneamente intercala cenas poéticas, com enquadramentos mais elaborados, evocando um clima onírico. *Lista da Morte* utiliza-se da linguagem de videoclipe para denunciar a violência e trás como personagens principais os integrantes do grupo de *rap* Nação Maré, que apresentam-se para o espectador fazendo sua performance, cantando. Os enquadramentos são despreocupados e a montagem é rápida, com muitos cortes e movimentos de câmera. *Tempo de Criança* apresenta uma narrativa bem elaborada, percebe-se um trabalho de roteiro bem definido, os enquadramentos são cuidadosos, as interpretações das duas irmãs é bem-sucedido, a trilha sonora instrumental distancia-se do rap e o tempo do filme é mais lento comparado ao videoclipe.

Já as sequências gravadas para narrar a história de Beijo apresentam diversas referências, desde novelas até o longa *Cidade de Deus*. Apresenta um ritmo acelerado e ora tendem a uma estética hiper-realista, como é o caso da sequência da execução do vereador, e ora parecem desapegar-se da noção de realismo, como ocorre na sequência final em que Beijo é assassinado, na qual uma iluminação verde nada naturalista está presente desde o momento em que o assassino de Beijo surge na tela até chegar na porta da casa de Beijo e dar-lhe um tiro. Quanto a consistência nas atuações percebe-se discrepâncias, tendo alguns atores que desempenham seus papéis de maneira mais convincente mais bem dirigidos, como é o caso de Zezé Antônio e das atrizes de *Tempo de Criança*, Manoela Rosa e Ketlin Coutinho. Já alguns personagens, como o Pequeno, apresentam-se de forma mais esquemática e tendem a estereotipia.

Nota-se, portanto, que não houve uma preocupação por parte dos realizadores de padronizar os elementos narrativos – atuação, iluminação, montagem, enquadramentos, etc – dos materiais para chegar a uma obra coesa esteticamente, mas sim que o caráter híbrido foi incorporado formalmente e se faz presente não só na combinações entre as várias obras que compõe o longa, mas também nas estrutura narrativa e formal de cada um dos materiais. O que se tem é uma

obra híbrida que narra um contexto sócio-cultural híbrido, e a possibilidade de realizar um filme que leva-se em conta a diversidade e o multiculturalismo da periferia parece ter sido mais relevante para seus realizadores que a demanda de fazer uma obra esteticamente uniforme.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. Orientador: Ramos, Fernão Pessoa. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2004.
- BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. ALCEU, v. 8, n. 15. p.242-255, jul/dez 2007.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2006.
- _____. *A Globalização Imaginada*. São Paulo, Iluminuras, 2003.
- _____. *Leitores, Espectadores e Internautas*. São Paulo, Iluminuras, 2008.
- CÁNEPA, Laura; SUPPIA, Alfredo. *Perspectivas Sobre o Cinema Amador de Ficção no Brasil: o Caso das “Bordas”*. Revista Laika – São Paulo, USP, v. 2, n.4, dez. 2013.
- ESPINOSA, J. G. *Por un cine imperfecto*. Fondo Editorial Salvador de la Plaza, Caracas, 1970.
- GATTI, A. P. (org.); FREIRE, R. L. (org). *Retomando a Questão da Indústria Cinematográfica Brasileira*. Rio de Janeiro, Tela Brasilis, 2009.
- IKEDA, Marcelo. *Novas Tendências do Cinema Contemporâneo Brasileiro e o Coletivo Alumbramento*. In: SUPPIA, Alfredo. *Cinema(s) Independente(s)*, Juiz de Fora, Editora UFJF, 2013.
- IKEDA, Marcelo.; LIMA, Delani. *Cinema de Garagem: um Inventário Afetivo Sobre o Jovem Cinema Brasileiro do Século XXI*. Brasil, Creative Commons, 2011.
- LYRA, Bernadette (org.); SANTANA, Gelson (org.). *Cinema de Bordas*. São Paulo. A Lápis. 2006.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.
- MELLO, Alex Fiúza de. *Globalização*. In: WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave*. São Paulo, Editora Boitempo, 2007.
- SAVAZONI, Rodrigo. *Os Novos Bárbaros - A Aventura Política do Fora do Eixo*. Rio de Janeiro, Editora Aeroplano, 2014.
- SHAND, Ryan. *Amateur Film Ingenuity: Stylistic Innovations and Resistance Outside the Industry*. Revista Laika – São Paulo, USP, v. 2, n.4, dez. 2013.
- SMITH, Jeff. *Did they mention the music?*. In: *Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. Columbia University Press, New York, 1998.
- SOARES, Rosana de Lima. *Onde estão as margens do cinema brasileiro?* Revista LIS – Letra, Imagem y Sonido – Buenos Aires, UBACyT, ano III-IV, n. 6-7, julho de 2010 a junho de 2011.

RAMOS, Fernão.; MIRANDA, Luiz Felipe de. (Org.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo, SENAC, 2000.

RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais (Anos 50/60/70)*. São Paulo, Paz e Terra, 1983.

RIBEIRO JUNIOR, Djalma. *Realização Audiovisual em um contexto de Educação Popular e Comunicação Popular: Apropriação dos Meios e Construção de Significados*. Caxambu, 2010. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/201494521/REALIZACAO-AUDIOVISUAL-EM-UM-CONTEXTO-DE-ED-UCACAO-POPULAR-E-COMUNICACAO-POPULAR>. Acessado em: 16/07/2014.

ZANETTI, Daniela. *Cinema de Periferia: Narrativas do Cotidiano, Visibilidade e Reconhecimento Social*. 2010. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Salvador, UFBA, 2010.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

CARTÃO POSTAL. Direção: Josinaldo Medeiros, Wagner Novais. Rio de Janeiro. 2011. 60 min. Disponível em: <http://vimeo.com/22926593> Acesso em: 19/07/2015.

RUA AUGUSTA. Música: Emicida, Direção: Felipe Rodrigues e Lucas Gandini. São Paulo, 2011. 4 min. Disponível em: <http://vimeo.com/22876662> Acesso: 19/07/2014.

REFERÊNCIAS SITOGRÁFICAS

BECO DO RATO. *Sobre os oito anos de atividade do Cineclube Beco do Rato*. Publicado em: 05/04/2013. Disponível em: <https://becodorato.wordpress.com/2013/04/05/sobre-os-oito-anos-de-atividade-do-cineclube-beco-do-rato/>. Acessado em: 25/10/2015.

CIDADELA. *Nossa História*. Disponível em: <http://cidadela.art.br/historia.html> Acessado em: 15/07/2014.

CREATIVE COMMONS BR. *O que é Creative Commons?* Disponível em: <https://br.creativecommons.org/sobre/>. Acessado em: 03/11/2015.

FORA DO EIXO: *Carta de Princípios*. Disponível em: <http://foradoeixo.org.br/historico/carta-de-principios/>. Acessado em: 03/11/2015.

GOOGLE DOCS. *Termo de Difusão e Distribuição da Obra Audiovisual da DF5 na Internet*. Disponível em: <https://docs.google.com/document/pub?id=1PIq9Vn3Pg4nOe4cHF4CoZgDAdOzNa0jSigxTEDHgQ1s>. Acessado em: 16/07/2014.

MATE COM ANGU. *Sobre o Mate*. Disponível em: http://matecomangu.org/site/?page_id=161. Acessado em: 14/07/2014.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cine Mais Cultura – O que é?* Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/cine-mais-cultura>. Acessado em: 04/11/2015.

TOQUE NO BRASIL. *DF5*. Disponível em: <http://df5.tnb.art.br/>. Acessado em: 14/07/2014.

TOQUE NO BRASIL. *Cartão Postal*. Disponível em: <http://cartaopostal.tnb.art.br/>. Acessado em: 15/07/2014.

VIMEO. *DF5*. Disponível em: <http://vimeo.com/df5>; Acessado em: 16/07/2014.

VISÕES PERIFÉRICAS. *O Projeto*. Disponível em: <http://imaginariodigital.org.br/visoes-perifericas#projeto-body>. Acessado em: 04/11/2015.